

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



TESIS DOCTORAL

**DE LO SINIESTRO A ROMAN POLANSKI:
UN ANÁLISIS DEL GÉNERO DESARROLLADO POR EL DIRECTOR A TRAVÉS DE SUS
PELÍCULAS *REPULSION* (1965), *ROSEMARY'S BABY* (1968), *CHINATOWN* (1974), *THE
TENANT* (1976), *THE GHOST WRITER* (2010) Y *CARNAGE* (2011)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María López Villarquide

Director

Antonio Castro Bobillo

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual



**DE LO SINIESTRO A ROMAN POLANSKI: UN ANÁLISIS DEL
GÉNERO DESARROLLADO POR EL DIRECTOR A TRAVÉS DE
SUS PELÍCULAS *REPULSION* (1965), *ROSEMARY'S BABY* (1968),
CHINATOWN (1974), *THE TENANT* (1976), *THE GHOST WRITER*
(2010) Y *CARNAGE* (2011)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María López Villarquide

Bajo la dirección del doctor
Antonio Castro Bobillo

Madrid, Diciembre 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

DE LO SINIESTRO A ROMAN POLANSKI:

UN ANÁLISIS DEL GÉNERO DESARROLLADO POR EL DIRECTOR A TRAVÉS DE SUS PELÍCULAS *REPULSION* (1965), *ROSEMARY'S BABY* (1968), *CHINATOWN* (1974), *THE TENANT* (1976), *THE GHOST WRITER* (2010) Y *CARNAGE* (2011)

MARÍA LÓPEZ VILLARQUIDE

TESIS DOCTORAL
DIRECTOR: ANTONIO CASTRO BOBILLO
DICIEMBRE DE 2013

ÍNDICE:

- AMPLIO RESUMEN DEL CONTENIDO (EN INGLÉS)	5
- LISTADO DE ILUSTRACIONES	13
- INTRODUCCIÓN	17
- DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS DEL TRABAJO	21
- METODOLOGÍA	23
- ESTRUCTURA	27
 CAPÍTULO 1	
SOBRE LO SINIESTRO EN <i>REPULSION</i> , <i>ROSEMARY'S BABY</i> , <i>THE TENANT</i> , <i>CHINATOWN</i> , <i>THE GHOST WRITER</i> Y <i>CARNAGE</i>	30
1.1 -DEFINICIÓN DE LO SINIESTRO	31
1.2 -HERRAMIENTAS DE ROMAN POLANSKI	43
1.2.1 – CIRCULARIDAD	44
1.2.2 - PUNTO DE VISTA SUBJETIVO	51
1.2.3 - PUNTO DE VISTA “ACOMPANANTE”	56
1.2.4 - COSIFICACIÓN DEL PUNTO DE VISTA	63
1.2.5 – MOBILIARIO	68
1.2.6 – MIRILLAS	74
1.2.7 – NEVERAS	78
1.2.8 - FIGURA ENTROMETIDA	82
1.2.9 – REFLEJOS	87
1.2.10 – ESPEJOS	90
1.3 - LO SINIESTRO EN <i>REPULSION</i>	97
1.4 - LO SINIESTRO EN <i>ROSEMARY'S BABY</i>	101
1.5 - LO SINIESTRO EN <i>CHINATOWN</i>	104
1.5.1 – LENTES	107
1.6. - LO SINIESTRO EN <i>THE TENANT</i>	109
1.7 - LO SINIESTRO EN <i>THE GHOST WRITER</i>	112
1.7.1 - MENSAJES SUBLIMINALES	115
1.8 - LO SINIESTRO EN <i>CARNAGE</i>	118
 CAPÍTULO 2	
SOBRE EL MIEDO EN <i>REPULSION</i> , <i>ROSEMARY'S BABY</i> , <i>THE TENANT</i> , <i>CHINATOWN</i> , <i>THE GHOST WRITER</i> Y <i>CARNAGE</i>	121
 CAPÍTULO 3	
SOBRE EL ABSURDO, EL SURREALISMO Y EL DISTANCIAMIENTO EN ROMAN POLANSKI	128
 CAPÍTULO 4	
SECUENCIACIÓN Y ANÁLISIS	134
4.1 – <i>REPULSION</i>	135
4.1.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>REPULSION</i>	136
4.1.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>REPULSION</i>	139
4.1.3 - COMENTARIOS DE <i>REPULSION</i>	156
4.2 - <i>ROSEMARY'S BABY</i>	160
4.2.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>ROSEMARY'S BABY</i>	161
4.2.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>ROSEMARY'S BABY</i>	164
4.2.3 - COMENTARIOS DE <i>ROSEMARY'S BABY</i>	189
4.3 – <i>CHINATOWN</i>	193
4.3.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>CHINATOWN</i>	194
4.3.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>CHINATOWN</i>	197
4.3.3 - COMENTARIOS DE <i>CHINATOWN</i>	218
4.4 - <i>THE TENANT</i>	222
4.4.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>THE TENANT</i>	223
4.4.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>THE TENANT</i>	226
4.4.3 - COMENTARIOS DE <i>THE TENANT</i>	246
4.5 - <i>THE GHOST WRITER</i>	249
4.5.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>THE GHOST WRITER</i>	250

4.5.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>THE GHOST WRITER</i>	254
4.5.3 - COMENTARIOS DE <i>THE GHOST WRITER</i>	283
4.6 – <i>CARNAGE</i>	290
4.6.1 – SECUENCIACIÓN DE <i>CARNAGE</i>	291
4.6.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE <i>CARNAGE</i>	294
4.6.3 - COMENTARIOS DE <i>CARNAGE</i>	310
 -CONCLUSIONES	 314
 -FILMOGRAFÍA COMPLETA DE ROMAN POLANSKI COMO DIRECTOR	 320
 -BIBLIOGRAFÍA	 328
-BIBLIOGRAFÍA GENERAL	329
-ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPAÑOLAS	335
-ENTREVISTAS	337
-ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS EXTRANJERAS	339
 -PELÍCULAS CITADAS	 343
 -OTROS DOCUMENTOS	 346
 -ANEXO	 348
“LO SINIESTRO” (1919) «DAS UNHEIMLICHE»	349

AMPLIO RESUMEN DEL CONTENIDO (EN INGLÉS)

TITLE:

“From the uncanny to Roman Polanski: An approach to the genre developed by the director, throughout his films *Repulsion* (1965), *Rosemary’s Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) and *Carnage* (2011)”

SUBJECT AND GOALS:

This thesis continues a previous work about the film *Rosemary’s Baby* and its links with the definition provided by Sigmund Freud on the uncanny feeling.

From a previous analysis that was focused on the so-called “apartment trilogy”, this investigation considers stylistic resources, influences and the creation of milieus which connect with Roman Polanski’s films and the idea of the uncanny.

Could we study the exact way in which the filmmaker creates that special atmosphere?
Is it possible to explain the identity and singularity of his work

The question narrows down to this: it is necessary to get to the bottom of his cinema, by a selection of just a few of his most representative movies. It is also necessary to cut them into pieces in order to enable a connection between their themes and the meaning of Sigmund Freud’s theories about the uncanny.

A delimitation of the field of study has been a turning point. Sigmund Freud’s theories are so well known that it could have been difficult to arrange a proper analysis of his ideas, together with Roman Polanski’s cinema. According to that, it has been taken the decision of working just with the essay *Das unheimliche* (1919). By using terms of the Literature analysis, the essay has been schematically depicted and the results have helped the author for her aims.

The genuine impact of Roman Polanski’s films on the audience, deals directly with a searching of a style that doesn't actually exist and which involves the whole filmography of the filmmaker until now.

This thesis aims to find that style, demarcate it and put it into contrast with Sigmund Freud’s essay on the uncanny.

METHODOLOGY:

As it happened with the first mentioned work on the film *Rosemary's Baby*, this thesis draws on basic notions of Comparative Literature, to approach together both Roman Polanski's films and Sigmund Freud's essay.

Most of the sources employed have a literary nuance. Those parts that had to do with textual analysis have mostly to do with the literary narrative, in spite of being applied to the analysis of cinema.

From the various concepts of "structure" existing, to the relationship between literature and cinema and even the possibility musically outline a novel, the principles of Professor Mariano Baquero Goyanes have been followed in this analysis.

There have also been handled the theories compiled by Professor Antonio Garrido Dominguez on his essay *El texto narrativo* in comparison with the different basis of the research.

We have selected the following six films by Roman Polanski.

Repulsion (*Repulsión*, 1965)

Rosemary's Baby (*La semilla del Diablo*, 1968)

Chinatown (*Chinatown*, 1974)

The Tenant (*El quimérico inquilino*, 1976)

The Ghost Writer (*El escritor*, 2010)

Carnage (*Un dios salvaje*, 2011)

Given the formal and structural aspects of each work besides its plot development, it has been noticed that the six films deserve another thematic and stylistic grouping:

- Reversal of the detective genre: *Chinatown*, *The Ghost Writer*.
- Main character's madness: *Repulsion*, *The Tenant*
- The supernatural in the space of the everyday: *Rosemary's Baby*
- Back to detachment / estrangement: *Carnage*

We proceeded to search for a definition of "uncanny" according to Sigmund Freud's essay, for which a detailed analysis has been developed. Dr. Jaime Gordo Sánchez's article “Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la *Escisión del Yo*” has been such a great help on that purpose.

In order to elucidate why the six films are not registered on the margins of a conventional film genre, on the contrary they belong to a personal style developed by Polanski, and which is also in a deep relationship with Freud's ideas, this thesis has worked on a definition for horror, dealing with cinema. *Las raíces del miedo* by Roman Gubern & Joan Prat was used on that purpose.

The aspects that link the movies with the concepts of “surrealismo”, “distanciamiento”, “absurdo” have also been reviewed, in order to avoid misreadings that could have nothing to do with the main point of the thesis.

To work with each film, they all have been submitted to an intuitive decomposition into independent temporal sequences. Professor Baquero Goyanes suggests an interesting “musical” sense for that, which consists of searching for rhythm during the action of each one. That rhythm makes them particularly sensitive for cuttings.

Once the films have been sequenced, we have proceeded to textual analysis. A series of individual reviews have been added to each one. This section has always taken into account the relationship between the films, thanks to a listing of so-called “Roman Polanski's tools”, previously established by key frame sequence, comprising the following:

- Circularity
- Subjective point of view
- “Companion” point of view
- Point of view treated as an object
- Furniture
- Peepholes
- Fridges
- Nosy figure

-Reflects

-Mirrors

After the analysis, there have been reached a number of conclusions about the style of Roman Polanski's films and Freud's theories.

With the bibliography, general titles and references of articles have been compiled and published in Spain and abroad as well as an assortment of online texts.

It has been interesting to annex to this work, a transcript of the text of Sigmund Freud, which has been handled by the author during the research.

RESULTS:

Maybe the end of each film has been the most interesting discovery after the research: all of them conclude with a sort of desperate fate which is directly transferred to the audience.

While Sigmund Freud explains that the ending of *Die Elixiere des Teufels* is a complete disappointment for the reader, the audience from *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) and *Carnage* (2011) experiment exactly the same: the secrets are revealed but the conclusion is so frustrating for both the main characters of the stories and the audience. That is the hallmark of Roman Polanski.

CONCLUSIONS:

This is the uncanny feeling, that bitter confusion about the information that comes through our senses. The awareness of losing control over what we perceive, reaches its finest in a false world, in a broken and corrupted society. Nowadays more than ever, we live in a weird and uncanny context. The films here exposed, provoke that sense because of some themes that are shown but not in the proper way. They are not typical thrillers, neither ordinary horror. Fictional narrative is written by someone who lives in this weird world. The stories brought to the screen, were born out of a mind that has grown up in a world full of lies that we all admit to

be familiar. Roman Polanski deals with that matter. He develops a sort of personal cinema and explains it.

Repulsion and *The Tenant*, joined by the portrait of a mind in progressive decay in their arguments, propose the viewer a crash of views between what happens objectively and what each of the characters think that is going around. Fears and phobias don't remain hidden away from the rest of people who make up the social environment: All of them appear and provoke violent attacks on others or against themselves.

Rosemary's Baby, deals with the issue of supernatural intrusions into everyday space. The story never abandons the possibility of whatever happens may be the result of a prodigious imagination. It is this uncertainty that displays the sinister effect on the viewer

Chinatown and *The Ghost Writer* are both reversals of the detective genre. They play with the audience by setting out typical plots on that field, but reaching their endings on a completely different way and style. Both films are definitively uncanny.

Carnage is a crisis that affects human beings and universal viewers without forgetting what a fictional story is. We see four characters that lose control over their impulses. This is not understood as someone else's troubles, but ours. It affects us more deeply than a simple comedy. It is actually a tragedy. The world is a chaos which we are determined to govern.

All six films of Roman Polanski are based on the idea of the uncanny to get ahead, each one with an outcome that disturbs everybody who has attended viewing.

The expectatives on horror films are not assumed. The audience perceives a plot that has not the typical clichés. Once the ending is reached, anyone feels that the logic has been exchanged on purpose.

Repulsion, *Rosemary's Baby*, *Chinatown*, *The Tenant*, *The Ghost Writer* and *Carnage* meet the needs of a creator. On his willingness to show that face of the world that is normally hidden from the daily life, Roman Polanski makes his audience be aware of a message about something that keeps on happening without them noticing. A trace of a trouble that has taken place leaving consequences behind, and which unavoidably will be happening in the future.

MAIN BIBLIOGRAPHY:

- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Madrid: Anagrama, 1997. 83-84. Printed.

- BAQUERO Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970. 85-102; 103-129. Printed.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. 13-42. Printed.
- *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza, 2002. Printed.

- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona, 1996. Printed.

- BUTLER Ivan. *The Cinema of Roman Polanski (The International film guide series)*. New York: A. S. Barnes & Co. 1970, 81-82; 165. Printed.

- CASTRO, Antonio. “El quimérico Inquilino de Roman Polanski”. *Dirigido por*. Abr. 1977: 24. Printed.

- CÉSAR, Samuel R. “Estudio Roman Polanski (1)”. *Dirigido por*. Num. 206. Oct. 1992. 54-67. Printed.
- “Estudio Roman Polanski (2)”. Num. 207. Nov. 1992. 54-67. Printed.

- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”. *El hombre de la arena*. Trad. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991. 8-35. Printed.

- GARRIDO Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996. 105-122; 271-278. Printed.

- GONZÁLEZ Requena, Jesús. “Emergencia de lo siniestro”. *Trama&Fondo* Num. 2. 1997. 3. Printed.

- GORDO Sánchez, Jaime. “Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la *Escisión del Yo*”. *INTERSUBJETIVO*. Num.1. Junio 2005: 83-95. Printed.

-GREGORY, R. L. *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*. Trad. J. A. Valtreña. Madrid: Guadarrama, 1965. Printed.

-GUBERN, Román y Joan Prat. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets, 1979. 33-46. Printed.

-LÓPEZ Villarquide María."Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano". *Cuadernos de Documentación Multimedia*. Universidad Complutense de Madrid. Num. 17. 2006. 12 dic. 2012. Web. <<http://multidoc.rediris.es/cdm/viewissue.php?id=4>>

-MOLDES, Diego. *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC, 2005. 43-45; 202-227; 290. Printed.

-ORR, John y Elżbieta Ostrowska. *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London: Wallflowers Press, 2006. Printed.

-POLANSKI, Roman. *Roman por Polanski*. Trad. M^a Antonia Menini. Barcelona: Grijalbo, 1985. 229 y 419. Printed.

-REIG, Guillem. "Estudio sobre Roman Polanski". *Dirigido por*. Num. 19. En. 1975. 1-11. Printed.

-TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988. 29-38; 97-114. Printed.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Figura	Página
A. <i>Repulsion</i> (00:00:15)	45
A ₁ . <i>Repulsion</i> (01:39:57)	45
B. <i>Rosemary's Baby</i> (00:00:22)	46
B ₁ . <i>Rosemary's Baby</i> (02:10:31)	46
C. <i>The Tenant</i> (00:12:54)	47
C ₁ . <i>The Tenant</i> (01:59:54)	47
D. <i>Carnage</i> (00:00:20)	48
D ₁ . <i>Carnage</i> (01:10:57)	48
A ₂ . <i>Repulsion</i> (01:06:28)	52
B ₂ . <i>Rosemary's Baby</i> (00:54:15)	52
C ₂ . <i>The Tenant</i> (01:51:42)	53
D ₂ . <i>Carnage</i> (00:02:32)	53
A ₃ . <i>Repulsion</i> (00:26:02)	57
B ₃ . <i>Rosemary's Baby</i> (02:03:39)	57
C ₃ . <i>The Tenant</i> (01:23:55)	58
E. <i>Chinatown</i> (01:25:55)	58
F. <i>The Ghost Writer</i> (00:51:33)	59
D ₃ . <i>Carnage</i> (01:07:08)	59
A ₄ . <i>Repulsion</i> (00:08:15)	64
B ₄ . <i>Rosemary's Baby</i> (00:09:17)	64
F ₁ . <i>The Ghost Writer</i> (01:08:31)	65
D ₄ . <i>Carnage</i> (01:06:10)	65
C ₄ . <i>The Tenant</i> (01:36:48)	69
A ₅ . <i>Repulsion</i> (00:51:03)	69
B ₅ . <i>Rosemary's Baby</i> (01:27:45)	70

B ₆ . <i>Rosemary's Baby</i> (00:06:02)	70
C ₅ . <i>The Tenant</i> (00:40:06)	71
F ₂ . <i>The Ghost Writer</i> (00:46:09)	71
A ₆ . <i>Repulsion</i> (01:06:23)	75
B ₇ . <i>Rosemary's Baby</i> (00:19:36)	75
C ₆ . <i>The Tenant</i> (01:45:39)	76
F ₃ . <i>The Ghost Writer</i> (01:34:09)	76
A ₇ . <i>Repulsion</i> (00:40:38)	79
F ₄ . <i>The Ghost Writer</i> (00:09:12)	79
B ₈ . <i>Rosemary's Baby</i> (01:13:44)	80
D ₅ . <i>Carnage</i> (00:09:00)	80
A ₁₀ . <i>Repulsion</i> (01:06:01)	83
B ₉ . <i>Rosemary's Baby</i> (01:52:31)	83
F ₅ . <i>The Ghost Writer</i> (01:22:00)	84
D ₆ . <i>Carnage</i> (00:41:40)	84
E ₁ . <i>Chinatown</i> (00:14:56)	88
E ₂ . <i>Chinatown</i> (00:09:09)	88
A ₈ . <i>Repulsion</i> (00:13:47)	89
B ₁₀ . <i>Rosemary's Baby</i> (01:11:38)	89
A ₉ . <i>Repulsion</i> (00:42:55)	91
B ₁₁ . <i>Rosemary's Baby</i> (00:31:42)	91
E ₃ . <i>Chinatown</i> (01:30:28)	92
C ₈ . <i>The Tenant</i> (01:29:34)	92
F ₆ . <i>The Ghost Writer</i> (01:05:24)	93

D ₇ . <i>Carnage</i> (00:44:53)	93
E ₄ . <i>Chinatown</i> (00:07:54)	108
C ₇ . <i>The Tenant</i> (01:12:53)	108
F ₇ . <i>The Ghost Writer</i> (00:08:13)	116
F ₈ . <i>The Ghost Writer</i> (00:11:46)	116

INTRODUCCIÓN

El tipo de cine que desarrolla Roman Polanski es coherente. Aunque los argumentos que pueblan su filmografía no sean todos iguales, y pese a que su estilo de filmación es flexible y se adapta a cada circunstancia concreta, Roman Polanski realiza sus películas siempre de acuerdo a una misma visión del mundo y de las personas.

Nunca he tenido el gusto de conversar con él y desconozco los motivos que le animan a desarrollar ese concepto del individuo y de la sociedad que puebla su filmografía: el hombre cercado por sus fantasmas mentales, asediado por el día a día en donde siempre hay algo amenazante, desplazado de su ubicación lógica y natural en consonancia con una sociedad individualista y sorda, carente de empatía hacia el personaje que le reclama ayuda.

Después de mucho trabajar en sus historias, no albergo dudas respecto al hecho de que aquello que a él le interesa y le llama la atención es justamente lo mismo que me interesa y me llama la atención a mí y por eso he querido escribir sobre su cine.

Es frecuente que en las últimas décadas, cualquier lector interesado en el cine de Roman Polanski encuentre que los comentarios, las críticas y la mayor parte de estudios que se le dedican centren su atención en los “lugares comunes” de sus películas: los temas y argumentos que no dejan de repetirse y que unifican ese “lienzo” que sirve de base a la “pintura” de cada trabajo que emprende el director. Es una realidad incuestionable: Roman Polanski se repite y se reitera, confirma su identidad con cada proyecto que llega a estrenar y devuelve al espectador, la imagen de controvertido creador que ha cultivado durante toda su trayectoria profesional.

Algo subyace a la mera semejanza de esquemas argumentales en el conjunto de la obra de Roman Polanski, algo cercano a un cierto tipo de “ambiente” o “atmósfera” que unifica a las películas analizadas. John Orr lo explica de éste modo:

“Because of Polanski’s strong sense of place and the entrapments of place, and his tight focus on a cinema of intimacy –often between generations- there are few self-conscious embellishments, no new wave flourishes. With the exception of *Bitter Moon* his features are chronological, no voice-over, flashbacks or flash-forwards. Narrative is usually compact; there are few digressions. Yet his narratives have a

double structure of line and cycle. Places and objects repeat themselves: things appear to progress yet always return to their starting-point”. (Orr 6)¹

Es innegable que en el caso de su famosa trilogía compuesta por los films *Repulsion*, *Rosemary's Baby* y *The Tenant*, nos encontremos con protagonistas que se aíslan dentro de sus casas de un mundo exterior que les es hostil por ser todos ellos casos de extranjeros en grandes ciudades: Londres para la belga Carol, a quien interpreta la Catherine Deneuve de *Repulsion*, Nueva York para la chica de Omaha a la que encarna Mia Farrow en *Rosemary's Baby*, y París para el propio Polanski interpretando al polaco Trelkovsky, carácter central de *The Tenant*; pero existe algo más allá, algo que permite que cintas tan distantes a éstas en el tiempo y en el ambiente que representan como son *Chinatown*, *The Ghost Writer* o *Carnage* lleguen a encajar tan acertadamente como lo hacen en este análisis acerca de lo siniestro.

Declara Polanski en una entrevista² realizada por el Dr. Antonio Castro, que con el aislamiento es como mejor salen a relucir los verdaderos instintos del individuo, su forma de ser se hace más palpable dentro de un clima lo más opresivo posible; precisamente la condición de aislamiento (voluntario o no) es lo que define la situación vivida por cada uno de los personajes en estas películas:

“[...] desde el punto de vista dramático, los lugares cerrados, como las situaciones límite, tienen la ventaja de que sirven para que los personajes revelen ciertos aspectos de su carácter que en otras circunstancias difícilmente quedarían al descubierto, con lo cual, permiten una mayor profundización de las verdaderas motivaciones de esos mismos personajes...”.

¹ “Gracias al agudo sentido de Polanski respecto a los lugares y las limitaciones espaciales concretas de los espacios cerrados, así como su predilección por ceñirse a un tipo de cine intimista —en ocasiones a través de varias generaciones— se dan pocos adornos voluntarios o florituras características de la Nouvelle Vague. Con la excepción de *Bitter Moon*, sus argumentos advierten una disposición cronológica, sin voz en off, flash-backs o flash-forwards. La narración suele ser concentrada, con pocas digresiones, aunque sus historias puedan tener una estructura doble de “línea” y de “círculo” a la vez. Lugares y objetos se repiten a sí mismos. Las cosas parece que evolucionan, pero siempre acaban regresando al punto de partida”. (*Trad. de la A.*)

² POLANSKI Roman. Antonio Castro. “El inquilino”. *Dirigido por*. Jun. 1976:18-19.

En cada historia, cada personaje termina cercado por sus propios pensamientos; el espectador se deja arrastrar por ellos y pasa a experimentar a través de los mismos el miedo y la angustia de la ficción. Se duda de si hay locura o no, se sospecha que algo ocurre de un modo que no debiera y se intuye en definitiva, que lo que ha sido reprimido o no ha querido mostrarse acabará manifestándose: es la experiencia de lo siniestro.

DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS DEL TRABAJO

Esta tesis supone la continuación de un trabajo de investigación³ sobre la película *Rosemary's Baby*⁴ y su relación con lo siniestro freudiano, aprobado en el año 2006 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados.

Partiendo de un análisis previo que se centraba en la llamada trilogía de los apartamentos⁵, la investigación plantea un análisis de los recursos estilísticos, las influencias y la creación de ambientes que conectan el cine de Roman Polanski con el concepto de lo siniestro.

¿Podemos estudiar la forma exacta en la que el realizador desarrolla esa atmósfera que confiere identidad y singularidad al conjunto de su obra cinematográfica?

La cuestión nos lleva a desentrañar cuales son las características de su cine, a seleccionar sólo algunas de sus cintas más representativas desde sus inicios hasta la actualidad y a fragmentarlas, a modo de rompecabezas, para así facilitar la conexión de sus motivos con los del ensayo de Sigmund Freud sobre lo siniestro⁶.

De la necesidad de acotar el campo de investigación y concretar el vínculo entre el cine de Roman Polanski y la idea de lo siniestro, nace la elección del texto de Sigmund Freud. La abundancia de material de estudio en torno a las ideas del psicoanalista ha forzado la delimitación del concepto a aquél exclusivamente mencionado por él mismo en su texto del año 1919, abordado siempre desde la perspectiva del análisis textual y literario.

Las peculiaridades del impacto del cine de Roman Polanski en el espectador, despiertan una asociación inmediata del mismo con un género cinematográfico concreto y paradójicamente inexistente: un género exclusivo que comprende los más de treinta trabajos como director de Roman Polanski hasta la fecha.

El objetivo del estudio es determinar cuál es ese género y contrastarlo con el ensayo sobre lo siniestro escrito por Sigmund Freud.

³ LÓPEZ Villarquide María. “Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano”. *Cuadernos de Documentación Multimedia*. Universidad Complutense de Madrid. Num. 17. 2006. Web. 12 dic. 2012. <<http://multidoc.rediris.es/cdm/viewissue.php?id=4>>

⁴ *Rosemary's Baby*, Dir. Roman Polanski. Prod. William Castle. 1968.

⁵ *Repulsion*, *La semilla del Diablo* y *El quimérico inquilino*.

⁶ FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”. *El hombre de la arena*. Trad. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991. 8-35

METODOLOGÍA

Al igual que sucedía con el primer trabajo realizado en torno a la película *Rosemary's Baby*, que parte como base de éste y que ha sido señalado en el anterior apartado de OBJETIVOS, se recurre aquí a nociones básicas de Literatura Comparada, para acercarse de manera conjunta tanto a las películas seleccionadas como al ensayo de Sigmund Freud. La fuente principal de información y los recursos empleados han sido de carácter más literario que cinematográfico, de modo que los puntos de vista casi siempre han sido asumidos desde la perspectiva del análisis textual ligado a la narrativa literaria, pese a estar aplicados al análisis de cine.

Siguiendo los principios del profesor Mariano Baquero Goyanes en su obra *Estructuras de la novela actual*, el trabajo reproduce algunos acercamientos al estudio de la prosa allí propuestos: desde los diversos conceptos de “estructura” existentes, hasta las relaciones entre literatura y cine o la posibilidad de esquematizar musicalmente una novela.

Asimismo, se han manejado los principios compilados por el profesor Antonio Garrido Domínguez en su estudio *El texto narrativo*, aplicándolos a las diferentes bases de la investigación.

Se han seleccionado las siguientes seis películas del director:

Repulsion (*Repulsión*, 1965)

Rosemary's Baby (*La semilla del Diablo*, 1968)

Chinatown (*Chinatown*, 1974)

The Tenant (*El quimérico inquilino*, 1976)

The Ghost Writer (*El escritor*, 2010)

Carnage (*Un dios salvaje*, 2011)

Teniendo en cuenta los aspectos formales y estructurales de cada obra además de su desarrollo argumental, se ha notado que las seis películas advierten a su vez una agrupación independiente tanto temática como estilística:

- Inversión del género policíaco: *Chinatown*, *The Ghost Writer*.
- Locura de personaje: *Repulsion*, *The Tenant*
- Lo sobrenatural en el espacio de lo cotidiano: *Rosemary's Baby*

- Vuelta al distanciamiento/extrañamiento: *Carnage*

Se ha procedido a la búsqueda de una definición del concepto “siniestro” de acuerdo con el ensayo de Sigmund Freud, para lo que se ha desarrollado un análisis pormenorizado del mismo, con la ayuda del artículo del Dr. Jaime Gordo Sánchez, “Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la *Escisión del Yo*”⁷.

Con el fin de dilucidar por qué las seis películas escogidas de Roman Polanski, no se adscriben a los márgenes de un género cinematográfico convencional, sino que pertenecen a un estilo personal desarrollado por Polanski que encaja además con esa definición freudiana de lo siniestro, este estudio se ha propuesto delimitar también las características del denominado “miedo cinematográfico”, circunstancia que condiciona definitivamente al género “de terror” o “thriller psicológico”, contando para ello con referencias bibliográficas como *Las raíces del miedo* de Roman Gubern y Joan Prat. Asimismo, se han repasado los aspectos que conectan a las seis películas seleccionadas con los vastos conceptos del “absurdo” el “surrealismo” y el “distanciamiento”, para alejarlas lo máximo posible de lecturas e interpretaciones que nada tienen que ver con la escogida como objeto de esta tesis: la de lo siniestro.

Para trabajar con cada largometraje, se han sometido todos ellos a una descomposición intuitiva en secuencias temporales independientes, de acuerdo con el sentido “musical” al que hace referencia el profesor Baquero Goyanes en su texto, por encontrarse cierto ritmo y cadencia en el transcurso de la acción de cada una, que las hacía especialmente sensibles a la fragmentación, gracias a su “ostensible condición de acorde cerrador de un pasaje o movimiento, que debe quedar bien diferenciado del que va a seguir, justamente a través de esa concluyente sonoridad” (109).

Una vez secuenciadas las películas, se ha procedido su análisis textual, añadiendo a continuación una serie de comentarios particulares de cada una. En este apartado se ha tenido en cuenta en todo momento la relación entre ellas, gracias a un sistema de “herramientas” del

⁷GORDO Sánchez, Jaime. “Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la *Escisión del Yo*”. *INTERSUBJETIVO*. Num.1. Junio 2005: 83-95. Impreso.

director, previamente establecido mediante fotogramas de secuencias clave y que comprende los siguientes aspectos:

- Circularidad
- Punto de vista subjetivo
- Punto de vista “acompañante”
- Cosificación del punto de vista
- Mobiliario
- Mirillas
- Neveras
- Figura entrometida
- Reflejos
- Espejos

Finalizado el análisis, se han alcanzado una serie de conclusiones en torno al género propio al que se adscribe el cine de Roman Polanski y el sentido Freudiano de lo siniestro.

Con la bibliografía se han recopilado títulos de carácter general, así como referencias de artículos y revistas publicadas en España, en el extranjero y en internet.

Se ha considerado interesante incluir como anexo a este trabajo, una transcripción del ensayo de Sigmund Freud, incluido en la edición de *El hombre de arena* de E.T.A Hoffmann, según la traducción Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres manejada por la autora durante la investigación.

ESTRUCTURA

Esta tesis, que lleva por título “De lo siniestro a Roman Polanski: Un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) y *Carnage* (2011)” advierte una división en cuatro capítulos.

El capítulo 1: “SOBRE LO SINIESTRO EN *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY*, *THE TENANT*, *CHINATOWN*, *THE GHOST WRITER* Y *CARNAGE*”, comprende ocho subdivisiones.

1.1- DEFINICIÓN DE LO SINIESTRO

En este apartado se analiza con detalle el ensayo de Freud “Lo siniestro” con el fin de encontrar una definición adecuada, que se ajuste a los aspectos que caracterizan a las seis películas escogidas de Roman Polanski.

1.2. -HERRAMIENTAS DE ROMAN POLANSKI

Se identifican aquí, mediante fotogramas de las seis películas elegidas, una serie de aspectos característicos de la manera de filmar de Roman Polanski, ligados a su vez a la idea freudiana de lo siniestro.

1.2.1-Circularidad

1.2.2-Punto de vista subjetivo

1.2.3-Punto de vista “acompañante”

1.2.4-Cosificación del punto de vista

1.2.5-Mobiliario

1.2.6-Mirillas

1.2.7-Neveras

1.2.8-Figura entrometida

1.2.9-Reflejos

1.2.10-Espejos

Los puntos 1.3 a 1.8 analizan los motivos de cada una de las películas elegidas, que conectan con la idea de lo siniestro establecida en el punto 1.1, según el texto de Sigmund Freud.

El capítulo 2 “SOBRE EL MIEDO EN *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY*, *THE TENANT*, *CHINATOWN*, *THE GHOST WRITER* Y *CARNAGE*” repasa, al hilo de las definiciones de “miedo” que se han ido hallando durante la investigación, la intervención del mismo en cada uno de los films seleccionados.

El capítulo 3, “SOBRE EL ABSURDO, EL SURREALISMO Y EL DISTANCIAMIENTO EN ROMAN POLANSKI” desarrolla de un modo semejante al apartado anterior, las definiciones del “absurdo”, el “surrealismo” y el “distanciamento” y cuestiona su presencia en las seis películas analizadas.

El capítulo 4 “SECUENCIACIÓN Y ANÁLISIS” está dedicada a la fragmentación de las películas y se divide en otros seis puntos, cada uno de los cuales, repite la misma estructura de tres apartados: SECUENCIACIÓN, ANÁLISIS Y COMENTARIOS para cada largometraje, ordenados cronológicamente.

A estos cuatro capítulos principales, se les ha añadido unas conclusiones, un listado completo de la filmografía de Roman Polanski como director, una bibliografía de carácter general de los títulos manejados durante la investigación, que tratan tanto la obra de Roman Polanski y el ensayo de Sigmund Freud sobre lo Siniestro, como tantos otros aspectos relacionados con el análisis textual en cine y literatura.

Termina el estudio con un listado de las películas citadas a lo largo de la exposición, una mención a otro tipo de documentos mencionados, en soportes que no son ni literario ni cinematográfico y el ensayo de Sigmund Freud “Lo siniestro” como anexo.

CAPÍTULO 1: SOBRE LO SINIESTRO EN *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY*, *CHINATOWN*, *THE TENANT*, *THE GHOST WRITER* Y *CARNAGE*

1.1. DEFINICIÓN DE LO SINIESTRO

1.2. HERRAMIENTAS DE POLANSKI

1.2.1 CIRCULARIDAD

1.2.2 PUNTO DE VISTA SUBJETIVO

1.2.3 PUNTO DE VISTA “ACOMPañANTE”

1.2.4 COSIFICACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

1.2.5 MOBILIARIO

1.2.6 MIRILLAS

1.2.7 NEVERAS

1.2.8 FIGURA ENTROMETIDA

1.2.9 REFLEJOS

1.2.10 ESPEJOS

1.3 - LO SINIESTRO EN *REPULSION*

1.4 - LO SINIESTRO EN *ROSEMARY'S BABY*

1.5 - LO SINIESTRO EN *CHINATOWN*

1.5.1 - LENTES

1.6. - LO SINIESTRO EN *THE TENANT*

1.7 - LO SINIESTRO EN *THE GHOST WRITER*

1.7.1 - MENSAJES SUBLIMINALES

1.8 - LO SINIESTRO EN *CARNAGE*

1.1. DEFINICIÓN DE LO SINIESTRO

Consultando en Diccionario de la Real Academia Española, obtenemos:

“Siniestro, tra. (Del Lat. sinister, -tri.) adj. Aplícase a la parte o sitio que está a mano izquierda. || 2. V. Mano siniestra. || 3. fig. Avieso y malintencionado. || 4. fig. Infeliz, funesto o aciago. || 5. m. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. Ú. M. En plu. || 6. Avería grave, destrucción fortuita o pérdida importante que sufre las personas o la propiedad, especialmente por muerte, incendio, naufragio, choque o suceso análogo. Corrientemente da este nombre a los daños de cualquier importancia que pueden ser indemnizados por una compañía aseguradora”.

No obstante, se manejará en este estudio la acepción del vocablo “siniestro” correspondiente al ensayo homónimo de Sigmund Freud del año 1919, limitando su significación a la propuesta en dicho texto, independientemente del valor que se le confiere en la lengua alemana actual: *inquietante, fatídico, lúgubre*⁸.

Comenta el profesor J. Gordo Sánchez que el término ya había sido utilizado por el autor con anterioridad a la publicación del texto en el año 1919:

“El término aparece en el caso Dora (1905), Psicopatología de la vida cotidiana (1901. Agregado de 1907), El hombre de las ratas (1909), Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910a), El motivo de la elección del cofre (1913), Tótem y tabú (1912-13), Conferencias de introducción al psicoanálisis (1916) y “El tabú de la virginidad” (1918 (1917)). En estas apariciones lo siniestro está vinculado a la “omnipotencia del pensamiento”, lo femenino, la angustia, el “dejà-vu” y el deseo parricida. Los tres primeros temas aparecen en el texto de 1919 específicamente catalogados como productores del efecto siniestro. El último aparecerá de forma implícita”. (83-84)

⁸ Diccionario español-alemán, alemán-español Langenscheidt; 2012.

El ensayo de Freud advierte una organización en tres capítulos: el primero revisa etimológicamente los vocablos alemanes *unheimlich* y *heimlich*, el segundo indaga en aquellas circunstancias dentro de las cuales se produce el fenómeno siniestro y admite a su vez una subdivisión dos partes: en la primera busca Freud sus respuestas en el campo de lo literario, concretamente en el cuento de E.T.A. Hoffmann *El hombre de arena*; y en la segunda, valiéndose del análisis de dicho cuento, se dedica a su reflexión propiamente psicoanalítica. El tercer capítulo del ensayo sirve para sintetizar lo expresado anteriormente, se ofrecen excepciones y se contrastan con nuevas aportaciones.

Veamos con detenimiento cómo se desarrolla el ensayo:

Inicia el autor sus reflexiones observando que la estética, esa “ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad”, evita ser investigada por los psicoanalistas, a quienes poco interesan los impulsos emocionales que constituyen su base.

La primera observación interesante que hace es la de que lo *unheimlich*, en aquellas ocasiones en las que debe ser abordado por el psicoanálisis en tanto parte del campo de la estética que es, responde sin embargo a una definición imprecisa que, con demasiada frecuencia, lo asocia a lo angustiante, en general. Freud se propone descubrir entre lo angustioso, aquello que además es siniestro.

La estética -continúa- concentra su atención en los aspectos positivos de los sentimientos e ignora los que son desagradables. Cita el autor a Jentsch y a su estudio *Sobre la Psicología de lo Siniestro*, que considera interesante aunque escaso en su desarrollo.

A la idea de Jentsch de que lo siniestro depende íntimamente de la subjetividad de cada sujeto, Freud responde que él mismo sólo experimenta lo siniestro si fuerza su aparición, en un ejercicio a todas luces voluntario, de lo cual extrae dos posibles líneas de investigación: la que estudie el término *unheimlich* desde el punto de vista etimológico, para hallar su origen en la lengua, y la que recopile toda esa información subjetiva que en los individuos despierta dicho sentimiento, para hacer una puesta en común y poder encontrar elementos unificadores.

Adelanta en concluir que ambas sugieren que lo siniestro es todo aquello que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.

Se decide por el análisis del lenguaje y empieza por enfrentar los términos alemanes *unheimlich* y *heimlich*, de lo que deduce, coincidiendo con el estudio de Jentsch, que lo siniestro causa espanto porque no es conocido y que es necesario que a lo novedoso se le añada algo para volverlo siniestro.

Para profundizar más que su colega, contrasta Freud la palabra alemana con sus equivalentes en otras lenguas.

Tras el análisis etimológico, concluye que hay dos líneas fundamentales en la significación del término *heimlich*: por una parte la de lo familiar y confortable, que es opuesto a lo *unheimlich* y por otra, la de lo oculto y disimulado, que nada tiene que ver con aquél.

Concluye el capítulo destacando una definición del término formulada por Schelling: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto y sin embargo se ha manifestado”.

A dicha observación de Schelling que concentrará el interés del autor en esta primera parte y en el conjunto de la obra, cabría añadir la siguiente matización del profesor Jesús González Requena:

“Schelling no dice que algo que estaba oculto ha llegado a manifestarse, sino que algo que debía haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado. El “pero” ahí presente lo confirma: algo, que constituye una condición que debería haberse producido, no ha tenido lugar. Y así propiamente nada ha llegado a estar oculto, nada ha alcanzado la condición de lo secreto. O dicho de otra manera: el campo de lo oculto, de lo secreto, no ha llegado a constituirse. Algo ha faltado, ha fallado, no ha sucedido”. (3)

Semejante aseveración puede decirse que conforma el eje fundamental de la tesis: que las películas analizadas provocan en el espectador el incómodo efecto siniestro gracias a

aquellos temas o motivos que precisamente no se muestran como es habitual, o no suceden de acuerdo con un planteamiento típico de los films de terror o thriller psicológico.

Comienza el segundo capítulo escogiendo la reflexión de Jentsch en la que éste asegura que el caso más claro de lo siniestro es la duda ante un cuerpo que no se sabe si está animado o no; como ejemplos, se citan las muñecas autómatas y las crisis de epilepsia.

Destaca que por medio de la narración es como mejor se logra evocar el efecto siniestro, siendo los cuentos de E.T.A. Hoffmann el caso más claro para apreciar ese recurso a la desorientación del lector acerca de un cuerpo que no se sabe si está o no animado, si vive o no. Sin embargo -prosigue el psicoanalista sin apartarse de las palabras de Jentsch- esa incertidumbre no debe ser protagonista para evitar que el autor analice en exceso el asunto. Hé aquí otra de las claves del efecto siniestro en el cine de Polanski.

En lo sucesivo, como ya se ha dicho, dedica Freud su estudio al análisis pormenorizado del cuento de E.T.A. Hoffmann *El hombre de arena* no sin antes puntualizar que la circunstancia referida por Jentsch (el ejemplo de la muñeca autómata) no es a su juicio la única ni tampoco la más importante responsable del efecto siniestro en la historia. Para Freud el detonante se encuentra en la figura del hombre que arranca los ojos de las criaturas y que nada tiene que ver con la incertidumbre intelectual a que aludía Jentsch.

El cuento de Hoffmann no ubica al lector en un espacio imaginario plagado de seres fantásticos, sino que parte de la realidad conocida por el lector y acerca a éste a la narración mediante la primera persona.

La siguiente reflexión del capítulo se dedica a la angustia de la castración, que deriva de la pérdida de la vista en las pesadillas del protagonista de aquel cuento, por serle arrancados los ojos.

Declara Freud su admiración por la capacidad de E.T.A. Hoffmann a la hora de transmitir el efecto siniestro en la literatura y cita para ello, su obra *Los Elixires del Diablo*, a la que considera una auténtica recopilación de temas a los que atribuir dicho efecto. En claro paralelismo con las películas seleccionadas de Roman Polanski y muy especialmente con los desenlaces de todas ellas, llama Freud la atención sobre el final de esa novela, porque en él se

echa por tierra toda convención lógica planteada a lo largo de la trama, precisamente en el momento en que se comunica al lector la información que hasta ese punto había permanecido oculta. Al lector le invade una confusión terrible y entonces termina la historia.

En este punto se repasa ese compendio de elementos provocadores de lo siniestro para discernir si en el fondo de todos ellos existe una fuente infantil.

El primer concepto es el del doble y opta Freud por transferir sus reflexiones a las de Otto Rank en su ensayo *Der Doppelgänger* con quien afirma estar completamente de acuerdo.

Prosigue el análisis con el factor de la repetición de lo semejante, al que no deja de considerar ambiguo y difícil de interpretar con precisión, por ello da paso a elementos más claros como el miedo a la materialización de los deseos de cada individuo y al mal de ojo, a los cuales engloba dentro de un principio que denomina “omnipotencia de pensamiento”.

Se detiene en la enumeración para retomar la definición inicial de Schelling, de acuerdo con la cual, si todo afecto de un impulso emocional se convierte en angustia al ser reprimido, ese factor angustioso es por tanto algo reprimido que retorna. Lo siniestro, claramente es algo que se manifiesta, pese a la necesidad de haber tenido que permanecer oculto.

Así continúa enumerando otros ejemplos de lo siniestro, como todos aquellos asuntos que tienen que ver con la muerte, espíritus y espectros, debido a la incertidumbre de nuestro conocimiento científico al respecto. También se refiere a aquellos seres vivientes que, provistos de fuerzas concretas, desarrollan una actitud malévola; cita para ello a Albert Schäffer y su libro *Josef Montfort* en donde al parecer, participa un personaje de tales características.

Se citan la epilepsia, la demencia, los miembros amputados y separados de un cuerpo y la idea de ser enterrado vivo a un hombre en estado de catalepsia. Este último concepto de la catalepsia, es asociado por el autor a otro que en principio –según sus estudios psicoanalíticos precedentes- nada tiene de espantoso y que se remontaría a la fantasía que todo hombre alberga por vivir en el vientre materno.

De nuevo entroncando con las seis películas de la selección, menciona Freud el efecto siniestro derivado del momento en que se disuelven las fronteras que separan lo fantástico de lo real.

Como punto final al capítulo, se menciona la nostalgia de todo hombre por retornar al vientre materno, una idea que sin embargo contradice las observaciones del autor a lo largo de sus diversos estudios, en aquellos casos en los cuales se confiesa percibir como siniestros a los genitales de una mujer.

El tercer capítulo arranca con la conclusión de que efectivamente, lo conocido y familiar que se reprime y retorna de manera angustiosa, es siniestro, pero no todo lo relacionado con deseos reprimidos es necesariamente siniestro.

Se mencionan ejemplos de la literatura: *Historia de la mano cortada* de Hauff, *El tesoro de Rhampsenit* de Heródoto, *El anillo de Polícrates*, el cuento de *Los tres deseos*, *Blancanieves* e incluso las historias del Nuevo Testamento como ejemplos que llegan para contradecir lo expuesto.

Recorridas las excepciones que plantean estos casos literarios, reconoce Freud que para despertar la vivencia siniestra, tendrán que intervenir en la acción otros factores además de los ya comentados.

Primero separa Freud lo siniestro que se vive de aquello que únicamente se conoce por referencias, indirectamente y que en general, es imaginado. Establece a partir de ello tres grandes grupos de la experiencia siniestra: el del retorno de supersticiones y viejas creencias que en un momento dado se confirman, el de los complejos infantiles reprimidos y el de la ficción pura, que se experimenta gracias al papel determinante del autor literario. Los dos primeros quedan adscritos a la primera idea de lo siniestro “vivenciado” y el tercero, por consiguiente, al espacio de la imaginación.

Las últimas líneas del ensayo se dedican al análisis de este tercer grupo, tomando como base de referencia los cuentos de hadas.

Asegura Freud que el lector depende siempre de la elección temática que haga el autor para contar su historia, bien sea esta realista y coincidente con el mundo que el lector conoce o bien, por el contrario, de tipo fantástico. Es el caso del cuento de hadas.

Se llama la atención sobre un aspecto que también tiene lugar en la literatura y que difiere del recurso empleado con los cuentos de hadas: que el lector tiende a adaptar su juicio a

las condiciones de la realidad propuesta por la historia, cuando ésta es ficticia pero de orientación realista, cuando incluye aspectos sobrenaturales pero no en el contexto acorde y convencional de la fantasía. Los ejemplos, se dan en *Hamlet*, *Macbeth* y *Julio Cesar* de Shakespeare.

Por último, llega el elemento determinante y que es clave definitiva para la investigación sobre lo siniestro en el cine de Roman Polanski. Se refiere Freud a la sensación de estafa en el lector, de haber sido engañado por el autor cuando se ha dejado llevar por una historia que sucedía en la realidad común, pero que finalmente se ha salido de ella. El ejemplo que menciona es *La profecía* de Schnitzler.

Freud expone que el autor de este tipo de obras, con frecuencia acude al suspenso respecto a cuáles son las convenciones que rigen la realidad propuesta en su relato. En este estudio se verá cómo Polanski en su cine se sirve de otro tipo de recursos, a los que denominaremos "herramientas".

Regresa Freud como conclusión a su trabajo, a constatar el contraste entre lo siniestro real y lo siniestro imaginado.

Finaliza el estudio con dos referencias: una al determinante concepto del punto de vista narrativo en primera persona, retomando los ejemplos literarios de *El tesoro de Rhampsenit* y *La historia de la mano cortada* de Hauff; y otra a la utilización del humor en el relato, con los casos de *El andrajoso* de Nestroy y *El espectro de Canterville* de Oscar Wilde.

Los siguientes fragmentos del texto de Freud, nos sirven para esclarecer el sentido general de la propuesta:

"El poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar [...] si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio." (21)

"Entre las muchas licencias de que goza el poeta también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella... El mundo de los

cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos la impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos." (33)

"el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro [...] nos libera entonces a nuestra superstición [...] nos engaña al prometernos la realidad vulgar para salirse luego de ella." (34)

Siempre será el cineasta el último responsable a la hora de transmitir a la audiencia el sentimiento de lo siniestro. Freud describe el rol del escritor, ese *poeta* autor del texto, de un modo perfectamente equiparable: él es quien maneja los hilos de la ficción, en quien el receptor confía y por cuya creación se deja arrastrar a lo largo de la lectura.

Cuando se manifiesta y sucede aquello que, dada su condición, debía haber permanecido oculto y no llegar a manifestarse nunca es el momento en que sucede la experiencia de lo siniestro. En el mundo conocido y reconocible por el receptor, irrumpe de pronto algo que le es ajeno; mucho antes de llegar a ponerle un nombre, el receptor percibe que algo está fuera de lugar y se siente molesto. Lo siniestro no llega a identificarse. Los elementos que han de ocultarse salen a la luz en un entorno que no les es adecuado. A lo largo de los films aquí comentados -los cuales proponen a priori un entorno y ubicación reales y cotidianos- nada es sin embargo enteramente natural (puesto que siempre hay algo que tiende a dislocar las leyes de lo *naturalmente establecido*) algún detalle surge desde algún sitio inesperado y echa por tierra esa armonía lógica y segura que el espectador suponía de antemano.

Si para Freud el hecho siniestro es la aceptación de aquello que es conocido, familiar y digno de confianza, pero cuya estructura se derrumba en el momento en que pasa a ser percibido a la inversa, como desconocido, extraño y no digno de confianza, para el profesor G. Requena, además, la diferenciación proviene de una separación clara entre lo real y la realidad, siendo aquello el resultado de la consideración de que el mundo no está hecho para nosotros:

“Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta frente a ellos como extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro.”(4)

Si esa experiencia de la realidad que nosotros como seres humanos controlamos, se quiebra para dar paso a lo real, lo desconocido e incomprensible, entonces surgirá lo siniestro. Para tratar de desentrañar bajo qué tipo de condiciones las cosas familiares podrán tornarse siniestras, Freud propone el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración como fundamentales. A lo largo de este estudio, veremos cómo Roman Polanski se maneja con sus propias herramientas.

Pero ¿qué es lo que vemos en cualquiera de estas películas? Acaso un cúmulo de planteamientos hiperreales que desembocan en el absurdo, lo fantástico o lo cómico como única vía de escape. En su autobiografía, Polanski evoca jocoso un momento tras el estreno de su primer éxito internacional, *El cuchillo en el agua* que bastante tiene que ver con la asignación de conexiones freudianas a su trabajo:

"Una vez finalizado el pase [Primer Festival Cinematográfico de Nueva York; presentación de *El cuchillo en el agua*, 1963 (n. del a.)] me vi asediado por toda clase de personas que deseaban hacerme preguntas y felicitarme. Entre ellas había una vehemente joven con gafas que me permitió comprobar por vez primera la importancia que se atribuía a Freud en Norteamérica.

-Algunos de sus simbolismos me han parecido fascinantes- me dijo en un pésimo francés -¡El cuchillo representa el miembro viril, claro!

Me quedé un poco desconcertado y le di una respuesta evasiva. Aunque había leído la introducción de Freud al psicoanálisis cuando se publicó por primera vez en polaco durante el deshielo político, no tenía ni la menor idea de lo en serio que se tomaba al otro lado del Atlántico". (229)

Al margen de la sugerencia (consciente o no) del propio Polanski a la hora de introducir teorías psicoanalíticas en sus largometrajes, es innegable que, según Freud, el efecto siniestro deriva del hecho de que el poeta simule una narración ubicada en lo real, para luego dar el quiebro y pasar a lo sobrenatural sin que el lector lo perciba. En el caso que nos ocupa, veremos cómo Polanski escoge localizaciones para sus historias y personajes que son cotidianos, pero que acaban definitivamente ligados al espacio de la incompreensión: Carol, Rosemary, Gittes, Trelovsky, el escritor y los matrimonios Longstreet y Cowan, son caracteres inspirados en la realidad, cuya cordura no es puesta en duda por el espectador hasta que aquello que les va sucediendo a lo largo de la película se percibe como realmente extraño e irreal, esto es: cuando el desconcierto sobreviene al espectador es cuando éste se cuestiona la integridad mental de los protagonistas, porque lo que ellos ven escapa al dominio de su propia comprensión.

Será posible por tanto, encontrar indicios del efecto siniestro en las seis películas seleccionadas: hay en ellas abundantes señales o aspectos que incomodan a la mirada del espectador porque escapan al dominio de lo que se corresponde con la lógica de su espacio cotidiano. Aspectos que no son fantásticos, que pueden considerarse siniestros.

Cada largometraje abordado propone un punto de vista diferente sobre el individuo y su exclusión: el de aquél que se aísla por pánico a sentirse acompañado en el caso de *Repulsion*; el aislado involuntario que cree que lo fuerzan a ello para robarle algo o a alguien en *Rosemary's Baby*; el detective solitario que huye de su pasado como miembro de la CIA en *Chinatown*; el que se aísla como recurso último ante la desconfianza de los que lo rodean, como sucede con Trelkovsky en *The Tenant*; el caso de aquél que trabaja sólo escribiendo para otros y prestándoles sus palabras, como sucede con el anónimo protagonista de *The Ghost Writer* y por último, los dos matrimonios que se aíslan para discutir sobre la vida y la sociedad en un apartamento de Brooklyn, en *Carnage*. Seis perspectivas y el mismo efecto logrado.

1.2. HERRAMIENTAS DE ROMAN POLANSKI

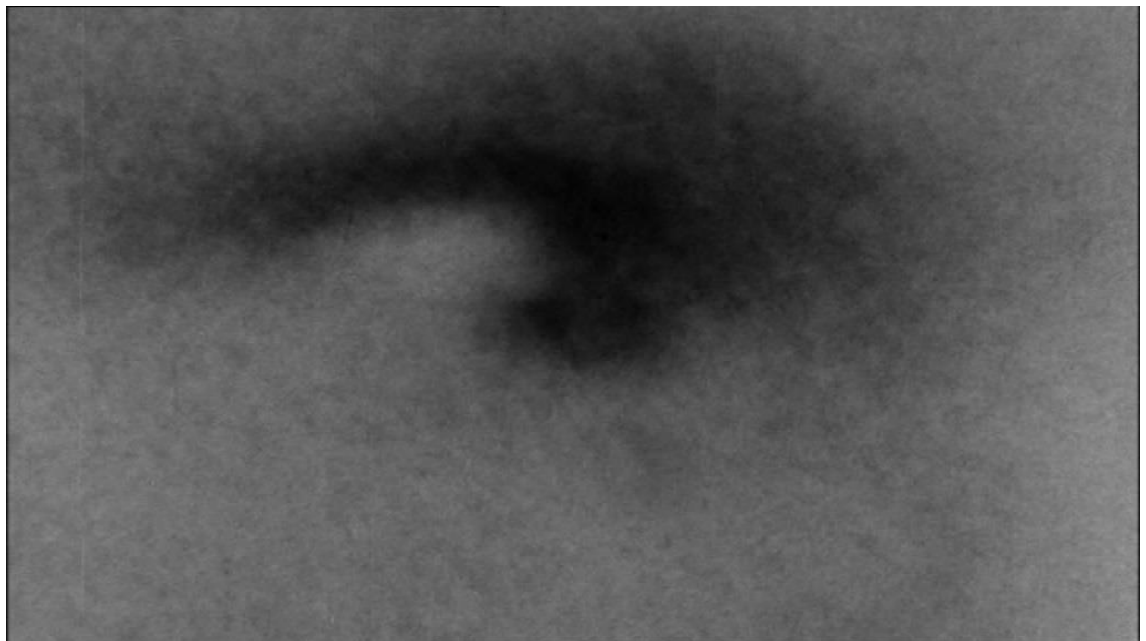
1.2.1 CIRCULARIDAD

A.



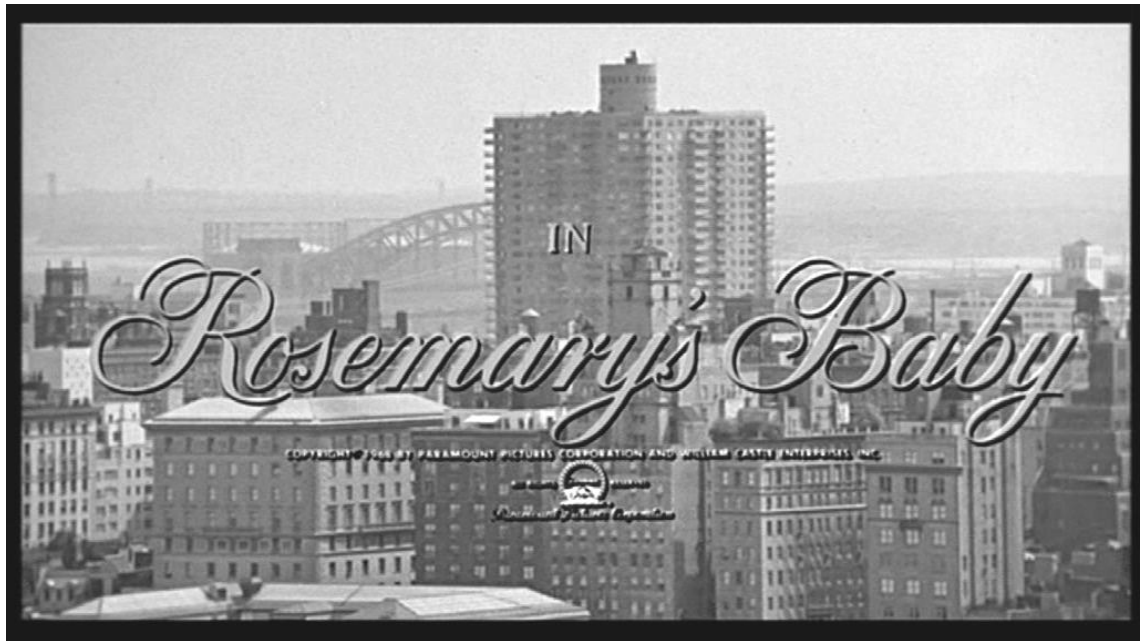
Repulsion (00:00:15)

A₁.



Repulsion (01:39:57)

B.



Rosemary's Baby (00:00:22)

B₁



Rosemary's Baby (02:10:31)

C.



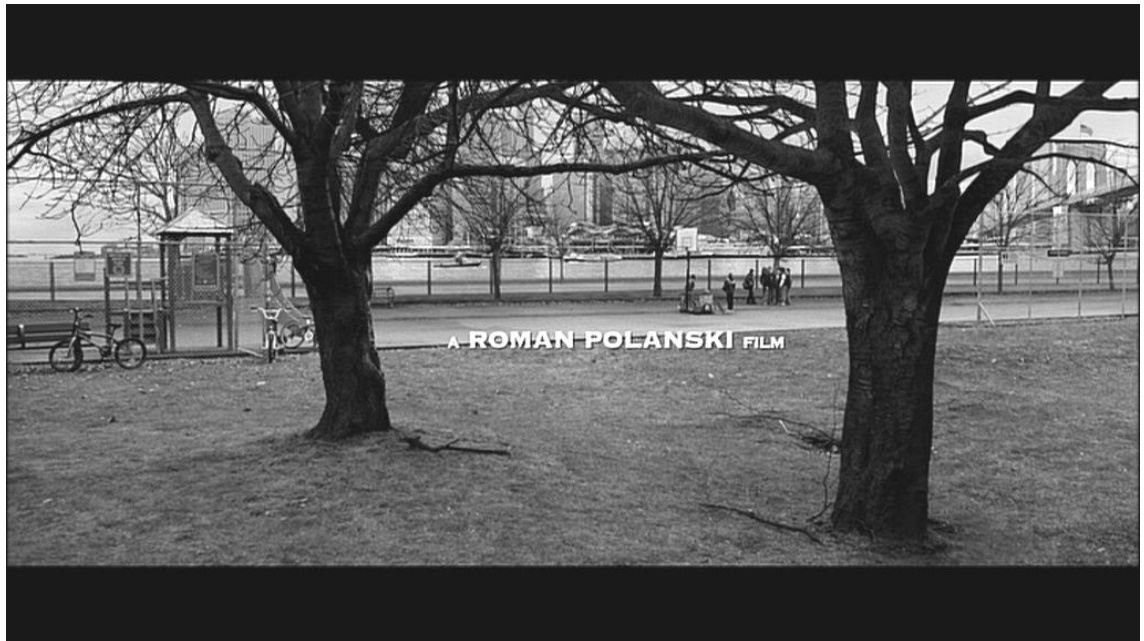
The Tenant (00:12:54)

C₁



The Tenant (01:59:54)

D.



Carnage (00:00:20)

D₁



Carnage (01:10:57)

Es el recurso a la circularidad argumental uno de los rasgos a destacar en el cine de Polanski, que se aprecia en las seis películas analizadas. De acuerdo con Freud, las “repeticiones no intencionales” (29) serían uno de los motivos que provocarían el efecto siniestro del receptor: “La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva) inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos [...]” (26).

Cuando uno se encuentra perdido o desorientado en un entorno determinado y, sin saber muy bien cómo regresa al punto de partida, experimenta lo siniestro “Mas entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido” (FREUD:25). Podría decirse que en el cine de Polanski hay una clara inclinación a provocar esa desorientación y retornar al inicio en el desenlace de los argumentos.

En las imágenes A y A₁ vemos que principio y final de *Repulsion* van unidos por un mismo plano, la imagen de un ojo que corresponde al mismo personaje protagonista. En este caso, el valor de la imagen en la fotografía final proporcional al espectador la clave definitiva para encajar las piezas que dan lógica al film: la infancia de la protagonista.

Las figuras B y B₁ son las que abren y cierran *Rosemary's Baby*, la perspectiva aérea del edificio Dakota de Nueva York, reconvertido en “Bramford” para la ocasión cinematográfica. Diríase que todo lo sucedido a lo largo de la historia queda en el interior de los muros del edificio, perfectamente inserto en el espacio cotidiano y reconocible para el espectador.

El fotograma C, que no inicia la película de *The Tenant* sino que tiene lugar un poco más adelante, durante la presentación de los personajes (00:12:54) es el que permite dar sentido al que sí es fotograma final de la película (figura C₁) el grito desgarrador que comenzaba siendo de Simone Choule y que finalmente, es asumido por Trelkovsky.

Para *Carnage* se escoge una entrada y salida de títulos de crédito semejante a la que veíamos en *Rosemary's Baby* (B y B₁) un plano general en un parque del barrio de Brooklyn de Nueva York para el comienzo (D) en donde ubicamos la reyerta entre los hijos de los matrimonios protagonistas y un zoom de alejamiento en el mismo parque, partiendo del rostro

del hámster Mordisquitos (D₁) y rematando en una escena amistosa, de los mismos niños, ahora jugando.

Para *Chinatown* y *The Ghost Writer*, aunque no hallamos una referencia visual explícita, sí que existe una conexión de los puntos de partida y los finales, desde la perspectiva puramente argumental.

En *Chinatown* el protagonista, que huye de su pasado traumático como miembro del Cuerpo de Policía de Chinatown durante toda la historia, debe volver inevitablemente a dicho barrio de Los Ángeles en el desenlace (01:42:42) cuando Mrs. Mulwray y su hija/hermana son puestas “a salvo” allí.

Por su parte, *The Ghost Writer* comienza con una desaparición que deviene en muerte abrupta: el cadáver de McAra -el “primer” escritor- en la orilla de la playa (00:01:45) y termina con el atropello en un plano fuera de campo del protagonista -el “segundo” escritor- justo cuando acaba de descubrir la conspiración que subyace a la publicación del libro. Se confirma su presencia como vehículo transmisor de información y al igual que su predecesor, fallece en cuanto cumple con su cometido.

Es importante resaltar la intencionalidad de este recurso por parte de Polanski y de cara al espectador de su cine “[...] sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de ‘casualidad’”. (FREUD: 25).

1.2.2 PUNTO DE VISTA SUBJETIVO

A₂



Repulsion (01:06:28)

B₂



Rosemary's Baby (00:54:15)

C₂



The Tenant (01:51:42)

D₂



Carnage (00:02:32)

El punto de vista de la narración ubicado en la primera persona, es un aspecto del cual Sigmund Freud da cuenta en su ensayo, para mostrar que es a través de él como el receptor asume lo siniestro, al no poder evitar ver lo mismo que los personajes, por verlo todo a través de sus ojos:

”Nos preguntábamos hace poco por qué la mano cercenada en *El tesoro de Rhampsenit* no produce la impresión de lo siniestro que despierta *La historia de la mano cortada de Hauff* [...] en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón. A la princesa seguramente no le habrá quedado evitada la sensación de lo siniestro, y aún consideramos verosímil que haya caído desvanecida; pero por nuestra parte no sentimos nada siniestro, porque no nos colocamos en su plaza sino en la del ladrón ...” (35)

Una de las herramientas típicas del cine de Polanski, consiste en impactar con la imagen, volver al espectador partícipe de la acción mediante la empatía, ubicando su punto de vista en el del personaje que sufre una determinada agresión o es víctima de una supuesta conspiración; así lo expresa en su autobiografía: “Mi ideal cinematográfico siempre ha sido el de lograr que los espectadores se identifiquen con lo que están viendo de tal modo que su experiencia visual se aproxime al máximo a la realidad viva”. (391)

Observamos que las imágenes A₂, B₂, C₂ y D₂ ilustran momentos de cada film durante los cuales el espectador ve efectivamente, a través de los ojos de cada personaje: A₂ reproduce la escena en la cual el pretendiente de Carol está siendo asesinado a golpes por la protagonista, se asume por tanto la perspectiva de la víctima; en la B₂ Rosemary acaba de comunicar a sus vecinos que ha quedado embarazada y, mientras ellos lo celebran descorchando una botella, Minnie Castevet se dispone a llamar por teléfono a una ginecóloga de confianza para que la trate en lo sucesivo; Rosemary se queda observando y es eso mismo lo que la pantalla nos muestra: su visión reducida de lo que sucede en el dormitorio desde la sala.

En la imagen C₂, dos perfectos desconocidos que acaban de atropellar a Trelkovsky, se acercan a él para comprobar su estado de salud tras el impacto y vemos lo que el protagonista asume desde su perspectiva alucinada: que en realidad son su vecina Mme Dioz y su casero, Mr. Zy con aspecto monstruoso.

La D₂ es el plano con que arranca la narración de *Carnage*: un zoom en retroceso desde la pantalla del ordenador ante el cual se sienta Penélope Longstreet mientras redacta el parte del seguro médico sobre el accidente de su hijo. Los demás personajes están detrás de ella, en el mismo sitio que la cámara.

1.2.3 PUNTO DE VISTA “ACOMPAÑANTE”

A₃



Repulsion (00:26:02)

B₃



Rosemary's Baby (02:03:39)

C₃



The Tenant (01:23:55)

E



Chinatown (01:25:55)

F



The Ghost Writer (00:51:33)

D₃



Carnage (01:07:08)

Respecto a los diferentes puntos de vista que proporciona la cámara de Roman Polanski, habría que diferenciar sin embargo, entre lo que consideraríamos estrictamente subjetivo de personaje (figuras A₂, B₂, C₂ y D₂) y lo que más bien podría denominarse como “punto de vista acompañante”. John Orr considera así sus cualidades innovadoras:

“Much more than Hitchcock, Polanski developed the potentialities of this subjective camera without ever lapsing into sentimental or melodramatic forms of empathy. We are there, we are with, but we also witness. We are close in but also on the outside looking in. Long before the age of handheld digital, his moving camera was a following camera that favoured over-the-shoulder shots, but never with the jerk self-consciousness that often marred the work of Dogme95. Though later wary of Steadicam, the movement of Polanski's camera seems limpet-like, almost attached to its subject, always supple and fluid, never excessively conspicuous. It replicates the speed and rhythms of human movement and, unlike the stylistic flourishes of the New Wave, does not draw attention to itself. In Polanski's art of perceiving the technique of the camera is indispensable, yet he is supremely indifferent to the ontological question of its presence.”. (7)⁹

En el caso concreto de *Chinatown*, el profesor Polan asegura:

“For much of the film, Gittes looks out onto various realities and fits their individual meanings together into a larger logic: as he does so, the camera frequently takes up a position just alongside him (or just over his shoulder) as if to filter the knowledge Gittes is receiving and deliver it to the spectator at the same time. Paradigmatic of the film's marrying of the detective's perspective with that of

⁹ “Más incluso que Hitchcock, Polanski desarrolló la potencialidad de la cámara subjetiva sin utilizar los medios típicos derivados del sentimentalismo o el melodrama para lograr empatía. Estamos allí, estamos con ellos, pero al mismo tiempo somos testigos. Estamos cerca, pero vemos al sujeto desde fuera. Mucho tiempo antes de los retoques digitales, la cámara se movía siguiendo a los personajes en tomas por encima del hombro, pero sin llegar a la imperfección “autoconsciente” que habitualmente lastra al trabajo del movimiento Dogma 95. Aunque más adelante se sirviera de la steady cam, el movimiento de cámara de Polanski se caracteriza por ir especialmente pegado a su objeto de filmación, casi como una “cámara-lapa”, de modo flexible y fluido, sin llegar a ser nunca demasiado visible. Repite e imita la rapidez y los movimientos del ser humano y, al contrario que las florituras estilísticas de la Nueva Ola, no presta atención sobre sí misma. En el arte de la percepción de Polanski, la técnica de cámara resulta indispensable, aunque él se comporte absolutamente indiferente a su presencia ontológica”. (*Trad. de la A.*)

the spectator is the first shot [...] The shot begins with the focus on Mulwray (Darrel Zwerlig) out in the dry beds of Los Angeles and then the camera pulls back to reveal Gittes spying on him and settles on a position just behind Gittes's shoulder as if it were his part in the uncovering of knowledge [...] it sums up the extent to which the film has to do with the interaction between events and one man's viewing of them for the purpose of creating a meaningful narrative logic". (111)¹⁰

Tal y como se explica el profesor Polan, la narración de *Chinatown* favorece especialmente la empatía con los personajes gracias a este recurso de filmación, mucho más sutil que el plano subjetivo

El propio Polanski parece confuso respecto a este asunto y así en una entrevista incluía dentro del material extra del DVD de *Rosemary's Baby* explica lo siguiente: “Nosotros... estamos con Mia. Es decir, estamos con Rosemary. Nosotros, me refiero al público. Se refleja su punto de vista. Todo el film se muestra desde su punto de vista. Como el libro, está escrito casi todo en primera persona. No hay una escena en el film que no pueda ser vista por Rosemary. Es un punto de vista muy subjetivo”. Con anterioridad, en mi trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, me había hecho eco de esta cuestión:

“En realidad, esto no es del todo exacto ya que la novela no está escrita en primera persona como asegura Polanski, ni la película es enteramente vista desde la perspectiva de la protagonista (esto es: con planos subjetivos, porque si no sólo veríamos a Mia Farrow en la pantalla cuando se observara en algún espejo) aunque en ambos casos, la focalización sí es la de Rosemary.

¹⁰ “Durante la mayor parte de la película [*Chinatown*], Gittes echa un vistazo a varias realidades y encaja todos sus significados particulares dentro de una lógica mayor: mientras lo hace, la cámara se ubica justo a su lado (o sobre su hombro) como para filtrar el conocimiento que Gittes está recibiendo y trasladarlo simultáneamente al espectador (...) La primera secuencia resulta paradigmática de la perspectiva detectivesca con la cual casa el film y que es la del espectador (...) Se inicia la secuencia con un plano de Mulwray (Darrell Zwerling) en el cauce seco del río a las afueras de Los Ángeles; a continuación la cámara retrocede para mostrar a Gittes espiándolo, quedando ubicada en una posición justo debajo del hombro de Gittes, como si se tratara de su colega en el descubrimiento de la información (...) sintetiza hasta qué punto la película tiene que ver con la interacción entre los eventos y el punto de vista que un hombre tiene sobre ellos, con el fin de construir una significativa lógica narrativa”. (*Trad. de la A.*)

Es por esto que debemos concluir que el espectador es como un acompañante de Rosemary a lo largo de la historia, que ve lo que le está sucediendo a ella (pero no sólo lo que ella ve) y se siente igual de confuso". (2006)

Como apreciamos en las imágenes A₃, B₃, C₃, E, F Y D₃, el espectador está viendo lo mismo que ven los personajes pero en esta ocasión, no a través de la mirada autodiegética de éste, sino desde su propio punto de vista, colocado al lado del personaje en cada caso (intra y heterodiegética).

A₃ es uno de tantos planos a lo largo de *Repulsion* en los cuales el espectador acompaña a Carol por las calles de Londres, a su lado o detrás de ella.

B₃ irrumpe en el desenlace de *Rosemary's Baby*, cuando la protagonista ha descubierto la manera de acceder al apartamento vecino y armada con un cuchillo, se dispone a atacar a los brujos enemigos. La cámara camina junto a ella, se esconde en un armario a su lado y finalmente, entra con ella en el apartamento de los Castevet.

C₃ además de ser el momento culminante en el proceso de despersonalización de Trelkovsky, cuando se observa a sí mismo desde el otro lado del patio de luces del edificio en el que vive, es un ejemplo de cómo el punto de vista está ubicado detrás de él y ve, por tanto, lo mismo.

En el fotograma E el detective Gittes espía a Mrs. Mulwray por una ventana y el espectador, permanece en un punto de vista junto a él, observando lo mismo y asistiendo igualmente a la misma reveladora escena.

F es el instante de *The Ghost Writer* en el que el protagonista llega a una cabaña de la playa y conversa con un anciano acerca de la misteriosa muerte de McAra. El fotograma refleja el instante preciso en el que el espectador, al igual que el escritor, se asusta al ver aparecer inesperadamente tras una puerta la figura del anciano.

D₃ asume la perspectiva en contrapicado del personaje de Michael Longstreet escuchando las quejas de su esposa Penélope en *Carnage* como si el espectador se encontrara sentado en ese mismo sofá, pero detrás del personaje.

1.2.4 COSIFICACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

A₄



Repulsion (00:08:15)

B₄



Rosemary's Baby (00:09:17)

F₁



The Ghost Writer (01:08:31)

D₄



Carnage (01:06:10)

La cosificación del punto de vista en las películas que se analizan en este trabajo, es un proceso mediante el cual, se asume como espectador la perspectiva de un objeto (un ente no humano) presente en la escena que se está desarrollando ante la cámara. En clara relación con las teorías de Freud:

“Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto[...]”. (18-19)

Por consiguiente, vemos que las figuras A₄, F₁ y D₄ son ejemplos de ese punto de vista “cosificado” que indirectamente, causa incertidumbre en el espectador y lo desconcierta.

A₄ nos enseña la llegada de Carol en *Repulsion* a su apartamento, desde una ubicación a ras del suelo, a la altura de sus zapatos (que se quita de una patada) y de la alfombra del pasillo, objetos que serán testigos presenciales de las andanzas y delirios de la muchacha cuando se quede sola en la casa.

La figura B₄ se corresponde con el momento en que los Woodhouse entran en su apartamento por primera vez en *Rosemary's Baby*: la cámara se ubica al fondo del pasillo y, aproximadamente, a la altura de la cerradura del armario empotrado que comunica con el apartamento vecino.

F₁ es un fotograma de *The Ghost Writer* que expresa la importancia del objeto en torno al cual gira toda la trama de la cinta: el manuscrito. En esta secuencia, el protagonista está recogiendo sus objetos personales y se dispone a abandonar la casa en la que está trabajando sobre las memorias del Primer Ministro, pero en el último momento, antes de salir por la puerta, se vuelve y mira al fajo de papeles que descansa sobre la mesa; la cámara se coloca justo en el lugar del manuscrito, como si se tratara de un personaje más para mostrar como el escritor avanza hacia él y saltándose las normas de seguridad, se lo lleva fuera de la casa.

La figura D₄ se corresponde con el momento de *Carnage* en el que Penélope Longstreet acaba de lanzar por los aires el bolso de Nancy Cowan, ofendida ante el comentario que ésta acaba de hacer sobre la “culpabilidad repartida” de ambas parte implicadas en el conflicto. El punto de vista pasa a ser el de uno de los objetos que caen del bolso, al que los cuatro personajes se quedan mirando estupefactos durante unos instantes, antes de que la dueña se lance a recogerlos.

1.2.5 MOBILIARIO

C₄



The Tenant (01:36:48)

A₅



Repulsion (00:51:03)

B₅



Rosemary's Baby (01:27:45)

B₆



Rosemary's Baby (00:06:02)

C₅



The Tenant (00:40:06)

F₂



The Ghost Writer (00:46:09)

Nos recuerda Pilar Pedraza en la obra *Fantástico interior: antología de relatos sobre muebles y aposentos*:

“Las casas, los muebles, los objetos tienen, en determinadas literaturas, tanto interés como los personajes humanos. Forman parte de la atmósfera de las historias y al mismo tiempo son emanaciones del alma de sus protagonistas. Desde el Romanticismo, la presencia de las cosas aparentemente cotidianas abunda como un elemento fantástico, que permite al lector penetrar en ámbitos secretos y adueñarse de fetiches que le son al mismo tiempo familiares y ajenos...” (cubierta)

Polanski recurre con frecuencia al mobiliario como herramienta siniestra.

C₄ y A₅ ilustran el interés de Polanski por los muebles como barrera entre el peligro exterior que trata de atacar al personaje y el espacio de seguridad del recinto cerrado, al otro lado. C₄ es parte de la secuencia de *The Tenant* en donde el protagonista es asediado por sus vecinos y una mano trata de agredirle, colándose por la rendija de la ventana, a su vez bloqueada por un armario. Al igual que sucede en la imagen siguiente (A₅) en la que vemos cómo Carol en *Repulsion*, se sirve del armario de su cuarto para improvisar una barricada que bloquee la entrada de “la amenaza exterior” al otro lado de la puerta. Además, en ambas películas se emplea una lámpara de mesilla para golpear al enemigo.

B₅ tiene lugar en *Rosemary's Baby*, cuando Guy Woodhouse regresa a casa después del trabajo y se encuentra con que su esposa se ha encerrado en casa (tiene miedo al descubrir el complot contra su futuro bebé) Guy logra burlar el pestillo metiendo la mano a través del hueco. Algo parecido sucede en el minuto 01:51:37, cuando Rosemary se encuentra en casa, esta vez huyendo de los que son sus perseguidores (Guy y Sapirstein) y la mano de Guy asoma otra vez, con violencia, desde la rendija.

Ya en el comienzo de *Rosemary's Baby*, la presencia del enorme armario tapiando la alacena del pasillo/puerta de comunicación con el apartamento de los Castevet es del todo espeluznante, además de tremendamente sugerente para adelantar información acerca del

desenlace del film (B_6). Tal y como apuntábamos en el caso de *Repulsion* y *The Tenant*, se trata de una pieza de mobiliario que sirve para guardar cosas y que ha sido empleada para bloquear la aparición de otras, un motivo recurrente para ejemplificar aquellas circunstancias o informaciones que son siniestras, en tanto que debían haber permanecido ocultas (tal vez, con una salida bloqueada) pero que son descubiertas por los personajes.

Lo mismo que puede apreciarse en las figuras C_5 y F_2 : en ambos casos los protagonistas desplazan un armario de su sitio original (*The Tenant*) o simplemente lo vacían para depositar en él sus pertenencias (*The Ghost Writer*). Es entonces cuando se descubren objetos clave para el desenlace de las tramas. En el caso de la figura C_5 , Trelkovsky está a punto de dar con el diente de Simone Choulé que se encuentra incrustado en la pared detrás del armario.

F_2 por su parte, ilustra el descubrimiento del escritor al vaciar uno de los cajones de su nuevo armario (antes ocupado por las prendas de su predecesor) y encontrarse con un sobre repleto de fotografías y documentos sobre la juventud del Primer Ministro.

1.2.6 MIRILLAS

A₆



Repulsion (01:06:23)

B₇



Rosemary's Baby (00:19:36)

C₆



The Tenant (01:45:39)

F₃



The Ghost Writer (01:34:09)

Las figuras A₆, B₇, C₆ y F₃ dan cuenta de una de las más recurrentes imágenes a lo largo de la filmografía del director: la mirilla. Como veremos en los demás trabajos analizados, prácticamente en todas sus películas hay un plano subjetivo de aquello que un personaje ve al otro lado de la mirilla de una puerta, un plano que además resulta muy interesante por la distorsión que ofrece del objeto de la visión, ofreciendo al espectador una imagen deformada de aquello que el personaje está mirando.

La mirilla viene a completar el tipo de plano subjetivo que ya se ha comentado previamente. A través de él, en esta ocasión vemos lo mismo que ve el aquél que interviene en la historia y además, lo vemos enmarcado por la circunferencia del orificio de la puerta; se enfatiza así la limitación del campo visual del personaje y se hace con ello explícita la subjetividad de la imagen.

En este caso A₆ es lo que ve Colin, minutos antes de ser golpeado con el candelabro por Carol, cuando éste cierra la puerta para ahorrarse la indiscreta mirada de la vecina con su perrito (por cierto, otra presencia inquietante y recurrente en su cine). En el caso de *Repulsion* no se trata de la única aparición de este recurso a la mirilla; en el minuto 1:15:42, cuando el casero llama a la puerta del apartamento y Carol se encuentra encerrada y atrincherada, lo primero que hace es mirar quien se encuentra al otro lado.

La figura B₇ reproduce el momento en que la vecina hace su primera visita al apartamento de Rosemary y Guy Woodhouse en *Rosemary's Baby*, simbolizando la irrupción en la vida tranquila y segura de sus protagonistas. El plano muestra la visión que tiene la chica de quien se encuentra al otro lado de la puerta, desde su mirilla.

C₆ es un ejemplo más de este plano-mirilla, en este caso con el fin de mostrar aquello que Trelkovsky en *The Tenant* descubre al otro lado de la puerta del apartamento de Stella, cuando llaman al timbre y él se asoma al agujero para mirar. En realidad no se trata más que de un vendedor a puerta fría, pero Trelkovsky en su delirio lo percibe como Mr. Zy, su casero, uno de sus perseguidores.

The Ghost Writer emplea el plano subjetivo de la mirilla (F₃) cuando el escritor está escondido en un motel cercano al transbordador y un enviado de Rycart llega para recogerlo.

1.2.7 NEVERAS

A₇



Repulsion (00:40:38)

F₄



The Ghost Writer (00:09:12)

B₈



Rosemary's Baby (01:13:44)

D₅



Carnage (00:09:00)

Es interesante comentar la importancia que en los films de Polanski tiene este electrodoméstico para dar a entender lo que el personaje hace en su propio espacio, su habitación o su residencia. Es el elemento cotidiano por antonomasia que afianza la realidad de los personajes, ante el que nada ni nadie podría adivinar que fuera a manifestarse lo “extraordinario” “desconocido, extraño o no digno de confianza” (FREUD: 18).

Es una nevera la que guarda al conejo de la cena en *Repulsion* (A₇) hasta que Carol lo saca de allí y lo deja en la mesa del teléfono, permitiendo que se pudra y descomponga a ojos del espectador. En este caso, sería un objeto cotidiano y con una función lógica que la protagonista (dando con ello muestras explícitas de su perturbación mental) deja de utilizar o no usa como es debido.

Asimismo, el congelador era la primera imagen que veíamos cuando el escritor llegaba a su apartamento en *The Ghost Writer*, de su interior tomaba una botella de vodka, justo después de haber sido asaltado (F₄).

En *Carnage*, cuando el matrimonio se retira a la cocina para preparar un café y servir un poco de pastel a sus invitados, abren la nevera y es allí donde está, en vez de en su sitio, a temperatura ambiente (D₅).

También lo vemos en *Rosemary's Baby* (B₈) en la secuencia durante la cual Rosemary parece que esté “marcando su territorio” ante la entrometida Minnie Castevet, cuando ésta acude a entregarle su brebaje recién elaborado y la joven le invita a marcharse y a dejarla sola preparando la cena para la fiesta que tendrá lugar y a la que los ancianos no han sido invitados.

1.2.8 FIGURA ENTROMETIDA

A₁₀



Repulsion (01:06:01)

B₉



Rosemary's Baby (01:52:31)

F₅



The Ghost Writer (01:22:00)

D₆



Carnage (00:41:40)

La intromisión de un personaje que figura en segundo plano agrava la incomodidad de la escena y es un mecanismo recurrente en las películas analizadas:

“In *Repulsion* just before the first killing, the close-in figures of Carol (Catherine Deneuve) and Colin (John Fraser) are bisected by the distant figure of an elderly neighbour, staring at them from across the landing through the open apartment door. The neighbour knows something is afoot but she knows not what. The visiting Colin is bemused in turn by the non-reacting Carol, who seems to behave as if he is not there. Polanski plays with the tension within the shot of the uncertainty principle as the intimate scene unfurls. Colin moves forward and blocks the neighbour off from the camera, but when he steps back she is still there, her presence betrayed only by her barking dog. Which prompts Carol's hapless suitor to close the door and thus seal his gruesome fate –which neither he nor the audience can see coming- “. (ORR: 8) ¹¹

En la figura B₉, la protagonista de *Rosemary's Baby* huye de sus supuestos perseguidores y todo parece indicar que está sufriendo un episodio de delirio previo al parto, pero en cuanto llega a su casa y telefona a su médico en busca de ayuda, vemos a un hombre que camina sigiloso a sus espaldas; efectivamente: pronto será acorralada por el grupo de ancianos y tendrá lugar el alumbramiento.

F₅ forma parte de una secuencia en el desarrollo de *The Ghost Writer* en la que el profesor Paul Emmet que está recibiendo cierto tipo de acusacones por parte del protagonista en su propia casa, le pide a su esposa que corrobore los argumentos que está dando en su defensa y ella le trae su agenda, caminando desde la puerta de la cocina, al fondo del plano. Lo inquietante

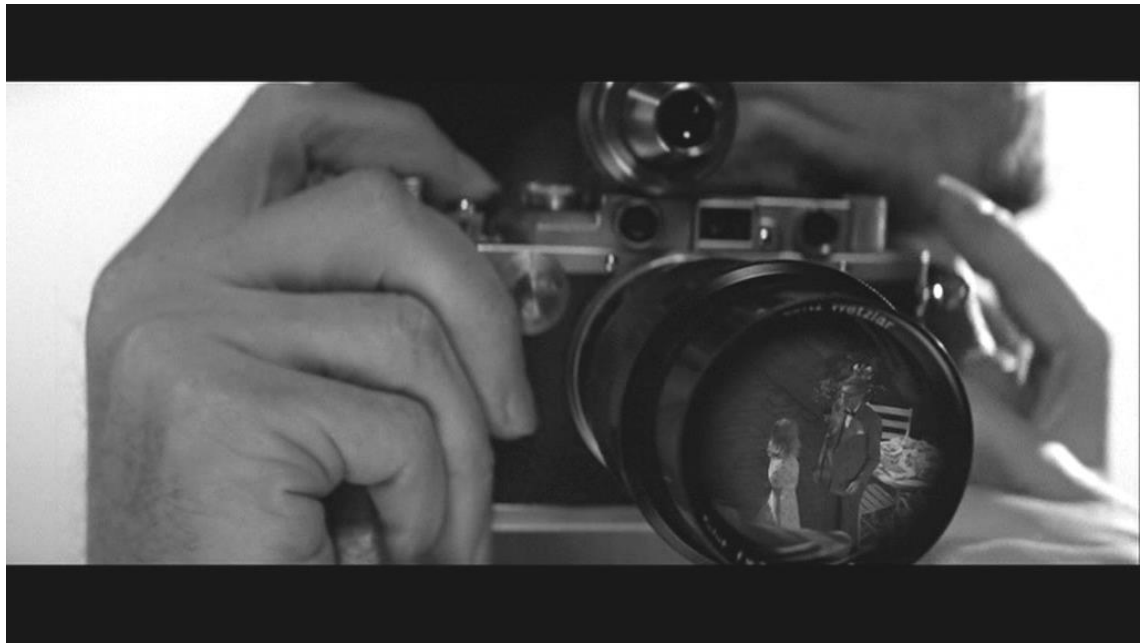
¹¹ “En *Repulsion*, justo antes del primer asesinato, las figuras en primer plano de Carol (Catherine Deneuve) y Colin (John Fraser) son divididas por la imagen distante de una anciana vecina, que los observa desde el rellano a través de la puerta abierta del apartamento. El vecino sabe que algo está ocurriendo, pero no identifica “qué”. La visita de Colin está siendo rechazada por la indiferencia de Carol, que simula comportarse como si él no estuviese allí. Polanski juega con la tensión que el principio de la incertidumbre propicia dentro del plano, mientras se despliega una secuencia de intimidad. Colin retrocede y la vecina es eclipsada, fuera del campo de visión, pero aunque él dé un paso atrás, lo cierto es que ella sigue allí y su presencia es delatada por los ladridos de su perro. Ello incita a Carol a cerrar la puerta y hacer que su desgraciado pretendiente entre y quede expuesto al espantoso destino que le aguarda –el cual ni él ni el espectador siquiera sospechan-“. (Trad. de la A.)

se sucede cuando esta mujer no abandona la escena y se queda esperando apoyada en el marco de la puerta mientras los dos hombres terminan de aclarar la situación.

Se repite la escena en *Carnage* (D₆) cuando un vecino cotilla asoma por la rendija de una puerta mientras los protagonistas discuten a grito pelado en el rellano del edificio. Es el único momento del film en que irrumpe físicamente (recordemos que hay tres voces telefónicas) un quinto personaje en la escena.

1.2.9 REFLEJOS

E₁



Chinatown (00:14:56)

E₂



Chinatown (00:09:09)

A₈



Repulsion (00:13:47)

B₁₀



Rosemary's Baby (01:11:38)

1.2.10 ESPEJOS

A₉



Repulsion (00:42:55)

B₁₁



Rosemary's Baby (00:31:42)

E₃



Chinatown (01:30:28)

C₈



The Tenant (01:29:34)

F₆



The Ghost Writer (01:05:24)

D₇



Carnage (00:44:53)

Aunque con el riesgo de resultar manido u obvio, el recurso al reflejo y al espejo en las películas analizadas, adquiere una dimensión específica que enlaza con los comentarios del ensayo de Freud.

Se menciona en *Lo siniestro* que “El tema del ‘doble’ ha sido investigado minuciosamente, bajo este mismo título en un trabajo de O. Rank. Este autor estudia las relaciones entre el ‘doble’ y la imagen del espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte” (23).

Acudiendo directamente a la obra citada de Otto Rank encontramos reflexiones como la que sigue:

“El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa, que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico [...] personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden satisfacerse sin responsabilidades [...] esta conciencia de la culpa que tiene varias fuentes, mide por un lado la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda, por el otro, es alimentado por un poderoso temor a la muerte y crea fuertes tendencias al autocastigo, que también implican el suicidio” (122).

El interés que puede tener su reflejo en un espejo para un personaje de las películas que nos ocupan, está relacionado con este estado anímico de “evasión de culpabilidades” a que Rank hace mención.

A₉ señala el momento de *Repulsion* en el que Carol encuentra una navaja de afeitar entre sus objetos de aseo personal colocados en el estante del baño, debajo del espejo. Por tratarse de un artículo de Michael, el espectador entiende que querrá deshacerse de él igual que hizo con su cepillo de dientes, pero lo conserva. Más adelante comprobaremos que será el arma con que asesine a la última de sus víctimas. Todo el proceso es relatado a través de ese reflejo

en el espejo. Y otro aspecto significativo se descubre en el momento en que la chica se observa a sí misma distorsionada (porque no se comporta de un modo normal) ante una tetera de la cocina (A₈).

En *Rosemary's Baby*, la figura B₁₀ es un ejemplo del sentimiento de descarga hacia otro yo del que habla Otto Rank, cuando Rosemary mastica un trozo de hígado crudo inconscientemente y ve su reflejo en la tostadora, es entonces cuando se muestra horrorizada ante su comportamiento. También en esta cinta, la protagonista está delante de un espejo cuando decide guardar el colgante de raíz de tanis que acaban de regalarle (B₁₁). Se observa y se dice “*Tannis anyone?*” en un gesto infantil característico de su personaje, al que acude para sentirse menos responsable de un acto que podría tacharse de desconsiderado (no deja de ser un obsequio que los vecinos le han hecho, en principio, con buena intención).

Con la figura E₃ el espectador reconoce claramente las intenciones de Jack Gittes justo después de darse una ducha en el desenlace de *Chinatown*: tras los últimos acontecimientos se aprecia el agotamiento en su rostro, donde la nariz ya está al descubierto y deja los puntos de sutura al aire. Visualmente, *Chinatown* es un ejemplo especialmente “consciente” de la importancia de la cámara, el objetivo y el punto de vista del observador para contar una historia.

E₂ muestra el momento en que el detective Gittes espía a Mr. Mulwray mediante un reflejo del espejo retrovisor de su coche.

En la figura E₁, el protagonista, durante ese mismo seguimiento de la rutina de Mr. Mulwray, fotografía su encuentro con la joven (supuesta amante aunque hijastra, en realidad). La lente de la cámara devuelve al espectador la imagen de los dos personajes y aunque el efecto es muy interesante, en una entrevista con el director descubrimos que él no está del todo conforme con los resultados:

“Cada vez que veo mis películas hay muchas cosas que querría cambiar, aunque eso no signifique necesariamente que la película hubiera podido salir mejor (...) cuando Gittes está fotografiando a la pareja desde el tejado, quería ver el reflejo de su lente en la cámara LEICA (...) dudaba mucho y discutía formas de lograrlo. Si

al revés o como es realmente. Una lente normalmente refleja al revés. Por el bien del público no la puse al revés. Hoy en día la pondría al revés sin dudarlo”.

C₈ representa el momento en el que Trelkovsky ataviado con las prendas de Simone Choule, se observa y se admira en el espejo del armario, en una connotación narcisista también apuntada por Rank “Al lado del temor y el odio al doble, el enamoramiento narcisista de la propia imagen y el yo [...]” (114-115).

F₆ es un ejemplo de *The Ghost Writer* semejante al que se ha citado de *Rosemary's Baby*, en el cual el protagonista, momentos antes de entregarse al escarceo sexual con la esposa del ex Primer Ministro, se observa en el espejo del cuarto de baño y dice para sí “*Bad idea*”.

La figura D₇ da cuenta del único momento de *Carnage* en el que un personaje se vuelve ante el espejo del salón y se observa a sí mismo. Resulta interesante puesto que a lo largo del film, la presencia del espejo es constante, diríase que no abandona a los personajes prácticamente en ningún plano y sin embargo, ninguno de ellos parece darle un uso “personal” o individual, puesto que están demasiado centrados en su discusión. Todo lo que sucede en ese apartamento (que es del todo censurable y criticable) queda por tanto “registrado” por el objeto que cuelga de la pared “una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia” (FREUD 24).

1.3 LO SINIESTRO EN *REPULSION*

La historia de *Repulsion* se centra en el personaje de Carol Ledoux, muchacha procedente de Bélgica que trabaja como manicura y vive con su hermana Helen en un modesto piso de Londres. Carol se siente molesta ante la presencia constante en el piso de Michael, el amante casado de la hermana, puesto que precisa de una atención especial por parte de ella. Sin embargo Helen la deja sola y se marcha de viaje a Roma con él, lo cual desencadena una serie de comportamientos esquizoides en la protagonista.

A partir de ese momento, se irán haciendo patentes las obsesiones y miedos de Carol, en especial, una actitud ambivalente hacia el sexo, que oscila entre el rechazo compulsivo de todo hombre que se cruza en su vida y el deseo constante de ser violada. Evadida del mundo real, la joven huye del cariño que le ofrece un pretendiente y, sintiéndose amenazada, termina asesinándolo; perderá su empleo por herir a una clienta y se aislará de todo entre las cuatro paredes de su apartamento, víctima de las más diversas alucinaciones sensoriales.

Al final, cuando la hermana regresa de sus vacaciones todo en la historia encaja de un modo esclarecedor: el último plano de la película es el de una fotografía, la misma con la que se había iniciado el film, en la que se muestra a las hermanas Ledoux junto al grupo familiar; la cámara se aproxima en un zoom vertiginoso hasta un primerísimo plano del ojo de la niña Carol, quien ya daba muestras de completa locura durante su infancia.

Repulsion cuenta la historia de una joven de comportamiento perturbado, que huye del universo exterior para refugiarse en la soledad de su apartamento, en donde vive mezclando experiencias reales con otras alucinadas. Se basa en el caso de real de una persona a la cual el guionista y el director conocieron en Germain-des-Prés, una joven para quien el sexo era algo que la atraía y repelía simultáneamente, muy dada a repentinos e imprevisibles ataques de violencia. La película desorienta al espectador y le acaba resultando siniestra, pero no por los saltos que propone entre lo real y lo imaginario sino por el acercamiento tan directo y real que se obtiene de una enfermedad mental.

Inicialmente, *Repulsion* se concibió como una idea estrictamente comercial. Polanski conoció al escritor Gérard Brach en un cóctel celebrado en París poco después de abandonar Polonia y, desde entonces, establecieron una relación profesional creativa que perduraría toda la

vida. Pronto se pusieron a escribir una historia de suspense en la tradición del teatro del absurdo, la futura *Cul-de-Sac*, aunque nadie se ofreció a producirla por tratarse de un tema “demasiado original”. De manera que valoraron fríamente el mercado y decidieron corresponderle con *Repulsion*, una obra aparentemente similar a *Psycho* (1960) de Hitchcock: un título de una sola palabra y una hermosa rubia en peligro. No tardaron en vender el proyecto a The Compton Film Group. La historia se concibió para que funcionara superficialmente como una película de terror espeluznante. Al parecer, según Polanski algo más sofisticado habría ahuyentado a la Compton pero aun así, lograron que resultara interesante al recurrir a gente y situaciones de la vida cotidiana.

Declara el director en su autobiografía, que aquel material había derivado en un tema secundario pero igualmente relevante para la película: el de “las personas que conviven con los enfermos mentales, cuyo contacto continuado les adormece la conciencia de lo anormal” (237-238). Es gracias a esta afirmación, que podemos relacionar el argumento con el estudio de Freud, en donde el psicoanalista expone la siguiente teoría:

“La voz alemana “unheimlich” es, sin duda, el antónimo de “heimlich” y de “heimisch” (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.”
(12)

Según esto, la actitud anormal de una hermana, no proporciona un efecto espeluznante en aquella con la que convive, muy al contrario: su conducta se tornará tan natural que no resulte un problema el permitir que quede sola en casa durante unos días. El personaje de Helen

representa a esas personas que cohabitan con dementes y se habitúan a su anormalidad, hasta tal punto que llega a resultarles "normal" todo lo extraño del comportamiento de un perturbado.

El espectador de *Repulsion* no percibe lo extraño y desacostumbrado en la conducta de Carol hasta bien avanzada la narración, pero se tiene la sensación *siniestra* desde el comienzo: algo rompe con los esquemas habituales en la historia y tarda en ser identificado.

A diferencia de lo que sucede en las demás películas analizadas, el caso de *Repulsion*, la protagonista sufre realmente una enfermedad mental, por tanto percibe la realidad distorsionada y el espectador lo sabe. Para lograr el efecto siniestro derivado de la incertidumbre, lo que se propone es la perspectiva de sus víctimas sumada a un relato objetivo de lo que la muchacha vive dentro de la casa, en soledad.

En su libro sobre la obra de Roman Polanski, Ivan Butler recuerda que tanto *Repulsion* como *Rosemary's Baby* (que veremos más adelante) han sido comparadas con *Psycho* de Hitchcock. En lo que se refiere al primer film, la diferencia básica es que *Repulsion* nos introduce en la mente enferma de Carol, Polanski nos fuerza a ver las cosas a través de los ojos de una desquiciada. Sin embargo, en *Psycho*, Hitchcock cuenta la historia desde el lado de las víctimas y juega con el suspense de la identidad del asesino. "Otherwise, apart from the love-hate sexual motivation, *Repulsion* is fundamentally different from *Psycho*. Its viewpoint is entirely in contrast. In *Psycho* we are never "inside" the killer's mind at all; in *Repulsion* we all are rarely, after the first half of the film, out of it" (BUTLER: 81-82).

De manera que los puntos de encuentro son meramente temáticos: el hecho de que los protagonistas sean reprimidos sexuales cuyos conflictos psicológicos los llevan a asesinar.

Precisamente habrá de considerarse el sexo en *Repulsion* como aquel elemento contra el que lucha en vano el personaje de Carol, para que no se manifieste y no salga a la luz y por tanto, como el factor siniestro definitivo en su argumento.

1.4 LO SINIESTRO EN *ROSEMARY'S BABY*

Rosemary's Baby se centra en la vida de Rosemary Woodhouse, una recién casada que queda embarazada a las pocas semanas de alquilar un apartamento con su esposo en el centro de Nueva York. Diversos acontecimientos a su alrededor le animan a creer que es víctima de un complot satánico por parte de sus ancianos vecinos: el espectador se contagia de la tensión de la protagonista durante toda la historia y no hay un solo momento de la película en que se demuestre cuál de las dos teorías es la válida: si Rosemary está loca o si son reales sus sospechas.

Con *Rosemary's Baby* Polanski lleva a su máxima expresión la teoría de Freud acerca de la manipulación a que somos sometidos como receptores por parte del poeta/cineasta.

Todo es normal, nada deja de ser extraño y viceversa: Polanski juega a manipular nuestra confianza en Rosemary hasta el desconcierto absoluto al final del metraje. Una de las frases finales que pronuncia la protagonista en cuanto descubre el rostro de su bebé, aparece igualmente en la novela y es, de nuevo, una manifestación clara de lo siniestro angustioso, en este caso como derivado del complejo de castración: “*What have you done to him? What have you done to his eyes?*”¹². El espectador no sabe a qué se refiere Rosemary exactamente, pero en palabras de Freud, “herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil [...] el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedarse ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración” (21).

Retomando la comparación que establecía Ivan Butler entre *Rosemary's Baby*, y *Psycho*, aunque existen similitudes, lo cierto es que se trata de dos films opuestos: *Psycho* pone en juego una mente perversa en un mundo normal y *Rosemary's Baby* una mente normal en un mundo perverso:

“*Rosemary's Baby* has been compared to *Repulsion* and to Hitchcock's *Psycho*. Similarities to the latter are obvious, but they are mainly superficial –the opening approach, the subliminal flash, Rosemary's attitude with the knife (which is taken direct from the book), the terror beneath the everyday. But fundamentally, the two

¹² “¿Qué le han hecho ustedes? ¿Qué le han hecho en los ojos?”

films are diametrically opposed. *Psycho* is concerned with a diseased mind in a normal world (at least as we accept normality) *Rosemary's Baby* with a normal mind in a diseased world”. (165).¹³

Finalmente, la protagonista parece que está en lo cierto y el final echa por tierra toda teoría sobre su enajenación, pero ¿hay algo más siniestro que la obligación a reconocer una verdad aterradora? Volvemos a Freud y recordamos sus palabras: “[...] lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión [...] lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado...” (28).

Polanski nos fuerza a intuir la posibilidad de un desenlace terrorífico con cada una de las tres piezas de su trilogía de los apartamentos, pero por un motivo u otro, como espectadores nos resistimos a reconocer tales finales y buscamos una explicación tan racional como la atribución de un estado de psicosis en la mente de sus protagonistas. Por tanto diríase que *reprimimos* el reconocimiento de lo espantable en cada historia, y que en cuanto éste sale a la luz, provoca en nosotros el famoso efecto siniestro en cuanto tal.

¹³ “*Rosemary's Baby* ha sido comparada con *Repulsion* y con *Psycho* de Hitchcock. Las semejanzas con esta última son obvias, pero básicamente superficiales –la secuencia inicial. El flash subliminal, la actitud de Rosemary con el cuchillo (tomada directamente del libro) el terror que subyace a lo cotidiano. Fundamentalmente, ambas películas son diametralmente opuestas. *Psycho* trata de una mente perturbada en un mundo normal (al menos tan normal como queremos aceptarlo) *Rosemary's Baby* trata de una mente normal en un mundo perturbado”. (*Trad. de la A.*)

1.5 LO SINIESTRO EN *CHINATOWN*

A partir de las investigaciones que el detective Jake Gittes lleva a cabo para descubrir al asesino de Mr. Mulwray, se desenmascará también la red de corrupción política que conspira en la sombra de la ciudad de Los Ángeles durante la década de los 30 y dejará al descubierto otro tipo de corrupción consanguínea: la relación incestuosa del magnate Noah Cross con sus hijas, Mrs. Mulwray y su hermana pequeña.

Tanto esta cinta como su correlato contemporáneo, *The Ghost Writer* (analizada más adelante) son ejemplos de cómo Polanski decide sumergirse en las aguas de los crímenes políticos y las corrupciones económicas para llegar al fondo humano y siniestro de su obra: los monstruos de la sociedad están ocultos, pero los personajes de sus películas (y los espectadores, junto a ellos) ven cómo llegan a manifestarse.

Explica Dana Polan:

"The move from a sociologically specified and historically rooted Los Angeles to Chinatown imagined [...] into the realm of inefable mystery. This has to do with its image of the capitalist, Noah Cross. The very incarnation of the political conspiracy in a single figure of voracious will is already a move in the direction of the pathologising of capital as a depravity. By imagining the capitalist as an excessive force that has no reason for its will to power than the sheer fact of that will to power, the film posits power itself as beyond understanding [...] Capitalism turns from a set of trans-subjective historical processes into a bestial horror, a monstrosity". (114)¹⁴

Esa monstruosidad y ese horror a los que se refiere el profesor Polan, son los elementos que debían haber permanecido ocultos pero que se manifiestan: el momento de la revelación

¹⁴ "Se pasa de la ciudad de Los Ángeles, sociológicamente concreta y con raíces históricas al barrio de Chinatown, imaginado [...] como el territorio del misterio de lo inefable. Todo ello tiene que ver con la imagen del capitalismo: Noah Cross. La mismísima encarnación de la conspiración política dentro de una sola figura de voluntad voraz, que sugiere un movimiento en dirección a la interpretación patológica del capitalismo como depravación. Puesto que imagina al capitalista como una fuerza excesiva que no atiende a más razones para sus ansias de poder que la mera voluntad de dominar, la película considera el poder en cuanto tal como más allá de toda comprensión. [...] El capitalismo pasa de ser un escenario para procesos históricos subjetivos, a ser la monstruosidad misma y el horror bestial". (*Trad. de la A.*)

final, cuando Mrs. Mulwray confiesa que su hermana es también su hija y el desenlace fatal en el cual ella muere y la jovencita se ve obligada a regresar a los brazos de ese monstruo que es su padre, confieren una pátina de terror al que hasta entonces era un relato policíaco, difícilmente superable por un argumento de género convencional.

El valor del agua en esta historia y como veremos más adelante, también en *The Ghost Writer* es fundamental: la ciudad de Los Ángeles se está secando, porque la presa desvía clandestinamente su contenido todas las noches. En dos ocasiones, el protagonista es "atacado" por avalanchas de agua y uno de los personajes aparece ahogado; además es en el agua donde aparecen sus gafas, que son la pista definitiva para descubrir el lugar de su muerte. Una presencia/ausencia constante, que amenaza y destruye cuando sale a la luz de forma violenta, siniestra.

Puede además añadirse que visualmente, desde el arranque del argumento lo primero que llega al espectador son imágenes de fotografías, un recurso de enorme efectividad para mostrar de un solo plano, lo que mil palabras de diálogo tal vez no lograrían desarrollar.

Se recurre además a los puntos de vista subjetivos del personaje de Gittes, no a través de mirillas, como sucedía en *Repulsion* (A₆), *Rosemary's Baby* (B₇), *The Tenant* (C₆) y en *The Ghost Writer* (F₃) sino con prismáticos (E₄) en un plano comparable al de Trelkovsky espiando a sus vecinos en el aseo, en *The Tenant* (C₇).

1.5.1 LENTES

E₄



Chinatown (00:07:54)

C₇



The Tenant (01:12:53)

1.6 LO SINIESTRO EN *THE TENANT*

The Tenant cuenta las experiencias de Trelkovsky, un polaco de nacionalidad francesa que se instala en un apartamento recientemente desocupado al morir la anterior inquilina saltando por la ventana. Inevitablemente, el personaje se irá sintiendo cada vez más acosado por la comunidad de vecinos y por el aura de misterio que parece envolver a todo lo relacionado con la fallecida: amigos, prendas personales, aficiones, etc.

Ante una historia como la propuesta en *The Tenant*, el espectador no siente sino el deseo de salirse fuera de lo que está viendo, interpretando lo que sucede como irreal, mero producto de la fantasía de Trelkovsky. Sin embargo Polanski logra que aceptemos lo contrario, viéndolo todo desde los ojos del protagonista; tan sólo al final, a partir del momento en que este personaje deduce que hay una conspiración en su contra (01:22:00) es cuando se nos ofrecen los dos puntos de vista: el subjetivo alucinado y el real.

Se habla en el ensayo de Freud de dos circunstancias interesantes para identificar el fenómeno siniestro la utilización del punto de vista en primera persona de la narración (que ya ha sido comentada en el capítulo 1, 2.2) y la importancia del doble.

“...la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” –lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo [...] se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la auto observación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia” (23)

La idea del doble es la que ocupa el momento culminante del argumento en *The Tenant*; la imagen C₃ (pp. 58) muestra el momento en que Trelkovsky, interpretado por el propio

Polanski, mira desde la ventana del retrete hacia su habitación, al otro lado de la casa y, en lugar de encontrarla vacía, es testigo de su presencia como observador; se trata del punto culminante dentro del proceso de despersonalización progresiva que vive el protagonista, aquél en el que asume el rol de los demás vecinos a lo largo de la película: los que lo observan atentamente desde la ventana, sintiéndose a la vez observados. Es el concepto a que hace referencia el profesor Gordo Sánchez en su artículo sobre la “escisión del yo” “El término *Ichspaltung* ha sido vertido al castellano por “escisión del yo” o “clivaje del yo” y está presente en la obra de Freud desde sus comienzos hasta el final, pero surge como concepto a partir de una reflexión sobre la psicosis y el fetichismo” (91).

Uno de los aspectos que acaparan mayor atención en el argumento de *The Tenant* es la característica débil personalidad de su protagonista. Tal y cómo destaca Aaron Smuts “Trelkovsky’s already meek personality –his drink orders, for example, are completely determined by whoever he might be with- is exaggerated” (2002:1)¹⁵. Efectivamente, se trata de un comportamiento exagerado pero con el cual no sólo se traza a la perfección el perfil excéntrico e inestable del personaje, sino que con ello también se fomenta la propia inestabilidad del espectador, quien cree empáticamente en un protagonista que está perdiendo la cabeza a ritmo vertiginoso y con ello, comienza a dudar de sí mismo y de su propia perspectiva ante los sucesos de ficción. De acuerdo con Nathaniel Thompson, en *The Tenant* “the viewer remains trapped within the outsider protagonist’s perspective even after any semblance of sanity has been lost for good” (ctd. en SMUTS)¹⁶. El espectador cuestiona hasta el desenlace final de la historia (y particularmente, durante el desenlace) la fiabilidad del punto de vista narrativo: se proporcionan dos ángulos descriptivos, el enajenado y el objetivo, y se permite al espectador que se distancie de los hechos y reconozca la locura del protagonista.

¹⁵ “La personalidad sumisa de Trelkovsky es exagerada –aquello que pide para beber, por ejemplo, está totalmente condicionado por la persona que lo acompañe en ese momento-”. (Trad. de la A.)

¹⁶ “El espectador queda atrapado en una perspectiva de protagonista forastero, incluso después de que cualquier amago de cordura se haya perdido para siempre”. (Trad. de la A.)

1.7 LO SINIESTRO EN *THE GHOST WRITER*

Un escritor al que no se le llama por su nombre en ningún momento de la historia, recibe el encargo de escribir las memorias del ex Primer Ministro británico, poco después de que el anterior *negro* haya aparecido muerto en extrañas circunstancias.

Se inicia la película con un recurso estilístico habitual en las obras de Polanski: la alusión a aquello que no encaja con el contexto en el cual se inscribe. Los operarios de un transbordador descubren con sorpresa que hay un coche que no ha efectuado la maniobra de salida y que permanece inmovilizado en el interior de la nave, porque no hay conductor. A partir de ahí, la trama de *The Ghost Writer* se mantiene ligada a las circunstancias que rodean a este nuevo negro durante la rescritura del manuscrito y hasta el momento de la publicación del mismo, punto culminante de sus investigaciones respecto a los motivos que llevaron a la muerte a su predecesor: que la esposa del ex Primer Ministro es en realidad un miembro de la CIA.

The Ghost Writer, aunque íntimamente relacionada con *Chinatown* en cuanto a las circunstancias y los pasos a seguir por los protagonistas en su proceso de búsqueda de la verdad, advierte una serie de recursos estilísticos que podrían convertirla en un homenaje al clásico de Hitchcock *Rebecca*.

Igual que sucedía en aquella historia basada en la novela de Daphne du Maurier, el personaje central de *The Ghost Writer* interpretado por Ewan McGregor, carece de nombre propio. Polanski justifica así los motivos:

“Cuando un personaje es anónimo siempre resulta dramáticamente interesante. En una de mis primeras películas, *El cuchillo en el agua* el nombre del protagonista no se pronuncia nunca. No sabemos cuál es su nombre, es una tradición literaria muy buena, aporta misterio a la película, sobre todo si proviene de otro ambiente y eso hace que no encaje definitivamente en una situación. Si no es necesario revelar su nombre, es mejor no hacerlo”¹⁷.

¹⁷ Entrevista incluida en el documental que acompaña a la edición en DVD de la película distribuida en España (R.P. Films; France 2 Cinéma; Elfte Babelsberg Film GmbH; Runteam III Ltd. Artwork & Supplementary Materials © 2010 Summit Entertainment LLC).

Pero no sólo por el anonimato del protagonista, la cinta evoca a *Rebeca*: la imagen F (pp.59) da cuenta del momento en el que el escritor se topa con un anciano pescador que le proporciona ciertas pistas sobre la muerte de McAra y es semejante a la que vive la protagonista de *Rebeca*, cuando su perro se escapa hacia una caseta al borde de la playa y un anciano loco sale a su encuentro para hablarle de la fallecida.

Resulta muy significativa la comparación que el narrador en la novela establece entre la ubicación de la casa de Rheinart y "el fondo del mar". Polanski logra visualmente el mismo efecto, integrando la mansión con la playa que la rodea, gracias a la colocación de paredes acristaladas en el edificio, que dejan ver el paisaje de arena y plantas meciéndose al viento, como lo harían las algas en las profundidades marinas.

De nuevo el agua recibe en una película de Polanski connotaciones especiales y características. En *The Ghost Writer* se enriquece enormemente el efecto siniestro de la historia con la explicación del tipo de tortura practicada secretamente por la CIA ("tabla de agua") en relación a los comentarios que el personaje de Emmet sobre lo angustiosa que debe de ser la muerte por ahogamiento, cuando éste le menciona la manera en que fue hallado el cadáver de su predecesor. Una vez más, el mar y el agua como elemento perturbador, al igual que en *Repulsion*, por ser en una bañera inundada en donde Carol decide esconder el cadáver de Colin, en *Rosemary's Baby*, siendo la localización de los sueños de la protagonista siempre barcos que flotan tranquilamente o son azotados por temporales; *Chinatown*, en donde se convierte en motivo de conspiración política o *Carnage*, que se sirve del agua de un florero para ahogar al terrible teléfono móvil, que castiga con su timbre a los personajes durante todo el film.

1.7.1 MENSAJES SUBLIMINALES

F₇



The Ghost Writer (00:08:13)

F₈



The Ghost Writer (00:11:46)

En diversas ocasiones ha asegurado Polanski que siempre hay un mensaje en sus películas. Para *The Ghost Writer*, escoge la figura del “mensajero” como clave definitiva para comprender el relato. El protagonista es portador de un mensaje al cual nadie más ha tenido acceso y cuyo creador ha fallecido, pero él lo ignora y, paradójicamente, en el momento en que lo descubre, muere. Se confirma así el sentido cíclico característico de la narración polanskiana.

Las figuras F₇ y F₈ se hacen eco de dos momentos en los cuales el escritor se dirige hacia algún sitio y en su camino se cruzan dos compañías de servicio de mensajería internacional: *FED-EX* para la imagen F₇ y *UPS* en el caso de la figura F₈. Se trata de dos presencias que pueden calificarse de subliminales y prolépticas a la vez, ya que adelantan la resolución general de trama sin que la audiencia se dé cuenta. El espectador, difícilmente reparará en ellas de manera consciente y durante el primer visionado de la cinta (es por esto que se insiste, a lo largo de todo este trabajo, en la necesidad de ver al menos dos veces cada uno de los films de Roman Polanski). El protagonista es un mensajero y porta un mensaje oculto que él mismo desconoce hasta el momento del desenlace. Lo mismo sucede con el espectador, que ignora el papel jugado por el personaje central de la película hasta la revelación final.

1.8 LO SINESTRO EN *CARNAGE*

Fuera de un apartamento, ha tenido lugar una pelea entre los hijos de dos matrimonios: Zachary Cowan ha pegado a Ethan Longstreet con un palo y este último ha perdido un diente. De semejante encuentro en el exterior, aparentemente irracional y propio de unos niños que todavía no son adultos y por tanto, responsables de sus acciones, nace otro en el interior: los Longstreet invitan a los Cowan a su casa, con el fin de redactar un parte amistoso para el seguro médico.

La reunión diplomática acaba convertida en un caos de ataques verbales y físicos, poniendo de manifiesto una realidad que se ve confirmada durante el epílogo final: el ser humano es, en su estado natural (cercano al animal) sin leyes impostadas, salvaje y conciliador por naturaleza. La sociedad y sus normas de civismo no hacen sino aumentar la tensión entre sus miembros y es por esto que los niños, que durante el inicio del film se estaban peleando, al llegar el desenlace se comportan como amigos otra vez.

Identificar el efecto siniestro cuando nada de lo que sucede en el argumento puede considerarse (a simple vista) como misterioso o perturbador es quizás lo más complejo a la hora de analizar *Carnage*. La obra de Yasmina Reza en la que se apoya el guion de la película, es a priori un ejercicio de interpretación extremadamente valioso para actores habituados al género de la comedia: las idas y venidas de los diálogos permiten a los mejores intérpretes un lucimiento exquisito y sin necesidad de llegar a mayores profundidades, el espectador que asista a la *performance* podrá reaccionar animadamente ante los acontecimientos aunque sin sentirse especialmente conmovido. Nada explícito agita su conciencia.

Sin embargo, *Carnage* es ante todo una película de Roman Polanski, en donde nada se escapa al estilo personal y siniestro del director.

Carnage plantea el conflicto irreconciliable entre las dos caras de la sociedad occidental: la conservadora y la progresista. El argumento ubica a ambas fuerzas dentro de un mismo espacio cerrado (un apartamento de la ciudad de Nueva York) y las obliga a “entenderse”, primero siguiendo sus propias pautas de civismo y educación y finalmente, dejándose arrastrar por la lucha cuerpo a cuerpo.

Para contar la historia de la discusión entre los Longstreet (liberales y vestidos en tonos rojos) y los Cowan (conservadores y con complementos azules) se recurre a dos ambientes, correspondientes a dos estados de la moral: el libre y armónico (un parque en el exterior de la vivienda) y el confinado y salvaje (interior del apartamento). Es en este último en donde transcurrirá la totalidad de la cinta (con la excepción del prólogo y el epílogo). Los dos matrimonios irán enfrentando progresivamente sus distintas opiniones respecto a la educación y el civismo, hasta acabar agredándose unos a otros, verbal y físicamente. La imposibilidad del entendimiento, lo absurdo de la convivencia entre seres humanos que son de carácter naturalmente contrastado, en oposición a la armonía salvaje de la vida sin falsos formalismos, la libertad animal y la inocencia irresponsable y tranquila del niño son las claves dramática y siniestra de esta historia: que el espectador acepte y asuma, reconociéndose por fuerza en al menos una de las cuatro aristas a las que representa cada uno de los personajes, las cuatro esquinas de una sociedad terriblemente condenada al fracaso en su entendimiento. El caos en que se asientan nuestros principios de convivencia y aceptación de los demás, es reconocido y se nos vuelve reconocible, puesto de manifiesto y por tanto, evidenciado de manera siniestra pese al empeño formal de ocultarlo día tras día.

CAPÍTULO 2: SOBRE EL MIEDO EN *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY*, *CHINATOWN*, *THE TENANT*, *THE GHOST WRITER* Y *CARNAGE*

En su ensayo junto a Joan Prat *Las raíces del miedo*, señala Roman Gubern cuatro ejes dominantes en el género de terror ligados a creencias populares y temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos:

- el descanso eterno después de la muerte
- la tiranía
- la pérdida de identidad
- la monstruosidad

El tercero de ellos (“la pérdida de identidad”) resulta especialmente oportuno al hilo de esta investigación sobre el cine de Roman Polanski; se trata de uno de los temores más extendidos y se corresponde con la conversión del afectado en una persona distinta. La tradición literaria encuentra este tema dentro del mito conocido universalmente por la expresión alemana *doppelgänger*, variante del *doble* respecto a la pérdida de la propia identidad. Asegura Gubern que el arranque del mito en la edad moderna se remonta a las prácticas de hipnosis de Franz Anton Mesmer sobre sujetos, haciéndoles exhibir una conducta extraña, diferente a la suya propia en estado consciente lo que podía alimentar la hipótesis de que dos personalidades distintas coexistían en aquel sujeto, una de ellas inconfesable y revelada sólo por los pases magnéticos que hacían emerger al otro “yo”.

Al parecer, el mito del *doppelgänger*, íntimamente relacionado con los relatos que nos ocupan, postula que el individuo no es una unidad o un ser único, sino que su personalidad está habitada por una duplicidad de entes o de seres, de ahí la doble identidad; por otra parte, la autoscopia sería el término psicológico empleado para calificar al paciente que ve a *otro*, que no es sino el mismo paciente.

Laing se refiere a un individuo que actúa de acuerdo con la definición de lo que uno es, dada por otras personas, en vez de traduciendo en acciones la propia definición de lo que uno es o desea ser (94). Asegura una de las características fundamentales en el perfil esquizoide consiste en la más absoluta despersonalización del individuo y su consiguiente entrega al control por parte de los demás: “La declaración de James de que era ‘una respuesta a lo que otras personas dicen que soy’” (94). Refiriéndose al caso particular de James, farmacéutico de

veintiocho años de edad, alude a un estado en el que una persona reconoce que no tiene entidad real como tal sino como reflejo de lo que las demás personas ven de él: “‘las demás personas me proporcionan mi existencia’. A solas, sentía que estaba frío y que no era nadie. ‘No puedo sentirme real a menos que esté en compañía de alguien’” (109).

En muchos otros casos de esquizofrenia descritos por Laing, el paciente experimenta sueños premonitorios de su futuro estado, mucho antes de serle diagnosticado como esquizoide; en dichos sueños, el afectado se imagina a sí mismo en diversos contextos asistiendo perplejo a la petrificación de aquellos que le rodean (familia, amigos...): sin explicación alguna, sus allegados en el sueño se muestran inmóviles, como paralizados e inertes y un tiempo después es la persona que ha soñado quien pasa a comportarse así.

El individuo descubre pronto que ha adquirido unas maneras, unos gestos, un modo de hablar, una inflexión de voz que no es la propia, sino que pertenece a otra persona. Argumenta Gubern ciertas teorías sobre la motivación del espectador ante el cine de terror que resultan pertinentes para este estudio. Dichas teorías entroncan directamente con nuestra premisa para evaluar los efectos de lo siniestro en el espectador del cine de Polanski:

“El público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos que son rarísimos en la rutina de la vida real, pues proporcionan a su sistema nervioso un shock salutífero concomitante con una gratificante descarga de adrenalina, dilatación arterial, aceleración de la circulación y la respiración, etc. Este thrilling físico es muy similar en sus efectos fisiológicos al que sentimos en el curso de un escarceo erótico y no es irrelevante que la tensión emocional del estímulo en el curso de la fabulación terrorífica culmine con un intenso desahogo final, que puede ser parangonado en algunos aspectos al desahogo sexual. Esta estimulación fisiológica positiva, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y lo cruel, es posible porque el espectador permanece a salvo en su butaca, está físicamente al margen de la amenaza exhibida y si la agresividad de la fabulación es excesiva para sus umbrales de tolerancia puede

desconectarse de ella cerrando los ojos o saliendo de la sala. Mantiene al estímulo y a sus propias emociones bajo control. El espectador permanece por lo tanto psicológicamente a salvo y por ello puede gozar privilegiadamente como mirón de la crueldad ejercida sobre otras personas (en la pantalla) a sabiendas de que se trata de una fabulación y manteniendo su “sadismo voyeur” en los límites del autocontrol y de lo socialmente tolerable. Su placer es por lo tanto el derivado de una escoptofilia sádica con connotaciones sexuales en las respuestas fisiológicas suscitadas”. (GUBERN, 1979, 42-43)

Se pone así de relieve la función terapéutica o compensatoria del género de terror, ante un espectador que, tras contemplar las crueldades desplegadas por el monstruo en la pantalla, tiende a minimizar los problemas o contratiempos menores en la vida real. Pensemos ahora en la maniobra de Polanski al mostrar el horror y el miedo inmersos dentro de la sociedad real: se obtiene así un efecto angustioso que no se interrumpe ante la contemplación de la realidad porque ella misma es tan extraña como la ficción. No hay compensación.

Refiriéndose a ciertos aspectos durante la elaboración del guion para *Repulsion*, señalaba el director: “[...] buscamos inspiración en las situaciones que nos eran familiares. Casi todo el mundo ha experimentado en determinado momento un temor irracional hacia alguna siniestra presencia invisible en su casa. Un cambio de mobiliario que no se recuerda, una tabla del suelo que cruje, un cuadro que se desprende de la pared... cualquier cosa puede desencadenar esta situación” (237).

Los argumentos de las seis películas seleccionadas generan un curioso disloque respecto a la siguiente teoría de Lenne:

“El espectador se escinde sutilmente en una doble identificación, por una parte con la víctima, de la que se siente solidario, pero también en cierta medida con el monstruo o el enemigo, ya que así puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones y reglamentaciones de la vida social.

La destrucción final del monstruo, que encarna o simboliza siempre un poder sobrehumano o sobrenatural, supone una derrota vicarial en el plano de la imaginación, de nuestros más temibles enemigos, los enemigos subracionales o todopoderosos que escapan a nuestro control (destino, situación social, contratiempos, fatalidad o los demonios personales de cada sujeto). Si se identifica al monstruo de la pantalla con nuestros propios temores, entonces la muerte del mismo nos libera así del miedo en la vida real, aunque sea sólo en el plano de la fantasía; y con este euforizante exorcismo final, en dos niveles distintos (film/subjetividad) se produce un retorno salutífero al “orden de lo real” (=seguridad) y se genera una de las más intensas gratificaciones proporcionadas por el género terrorífico a su vasto público”. (36)

Conociendo estos datos, por lo tanto, pensemos ahora en el caso de *Rosemary's Baby*: tenemos que el monstruo encarnado por el propio Satanás, no es en absoluto derrotado o destruido, sino que su victoria es aceptada dentro del universo cotidiano, mediante un final desconcertante en el cual la madre ultrajada sucumbe a la persuasión de sus vecinos, y pasa a asumirse a sí misma como madre del Demonio.

Por su parte, en *The Tenant* no se acaba con la amenaza monstruosa del vecindario sobre el protagonista, sino que éste se rinde ante una locura que es resultado de la poderosa influencia sobre él ejercida: Trelkovsky, termina haciendo lo que él considera que se le está ordenando y así se retorna al principio.

En el caso de *Repulsion* tampoco se destruyen los miedos de la protagonista, sino que esos mismos traumas son los que la animan a cometer asesinatos. La inocencia se confunde con la perversión en cada plano del film.

Y lo mismo sucede con *Chinatown* y el desenlace aterrador en el cual el protagonista no sólo se siente obligado a regresar contra su voluntad al barrio del que lleva huyendo durante toda la cinta, *Chinatown*, sino que además asiste impotente a la victoria del monstruo al que

encarna el magnate Noha Cross, quien con toda impunidad, se libra de la detención y además, se lleva consigo a su hija/nieta.

En el desenlace de *The Ghost Writer*, comprendemos que la fatalidad se cierne sobre ese protagonista anónimo en cuanto cumple con su cometido como mensajero y transmite la verdad. El mal, persiste en la sociedad bajo la forma de un control político “fantasmal”, imposible de vencer.

Por último, *Carnage* devuelve al espectador la imagen distorsionada de todo lo que implica la coexistencia de valores e ideologías opuestas en la sociedad y el vano esfuerzo por disimularlas mediante el civismo y la educación. El mal dicta las auténticas normas de conducta del ser humano y nada ni nadie puede modificarlo.

Dentro de este mismo ensayo, encontramos que Charles Derry establece una clasificación del cine de terror contemporáneo (desde 1970) consistente en los siguientes aspectos: el por él llamado “terror de personalidad”, que enfatiza la ansiedad de vivir más que el temor a la muerte y cuyo más claro ejemplo se halla en *Psycho*; “terror demoníaco”, en el que se asevera que el mal existe como entidad objetiva (como en *Rosemary's Baby*) y por último, el “terror de Armageddon”, el cual propone apocalipsis y catástrofes colectivas y puede apreciarse en *Los pájaros*.

Añade Gubern una curiosa apreciación acerca de la película *Jaws* de Steven Spielberg, que no conviene que perdamos de vista para nuestro análisis:

“De este singular uso animal (que hace imposible referirse en rigor a una primera persona visual) un segmento del cine de terror adoptó estos planos titubeantes del punto de vista subjetivo del asesino espionando a su víctima. En realidad ese tipo de encuadre sólo puede cumplir en teoría dos funciones psicológicas: una emocional y otra cognitiva. La emocional reside en invitar al espectador a adoptar vicarialmente un rol sádico en la acción al identificarle con el asesino y su rol. El cognitivo reside en evitar que el espectador identifique la personalidad del mirón sádico y remite,

por lo tanto, a una necesidad expositiva: en vez de mostrar al asesino, se muestra lo que él ve”. (2005: 311-312)

Tal y como puede apreciarse en la escena final de *Rosemary's Baby*, resulta que la asunción de las vivencias de un personaje no pueden efectuarse únicamente en base a la ocupación de su punto de vista óptico. Se conocen mejor los sentimientos de una persona viendo su expresión facial.

Tratamos seis historias ficticias que combinan influencias del género de terror, el thriller psicológico, el humor negro y el llamado cine *noir*. Englobar la filmografía de Roman Polanski dentro de un estilo previamente establecido es prácticamente imposible. Las seis películas escogidas beben de fuentes tan variadas como mitos literarios y casos clínicos de base científica. *Repulsion*, *Rosemary's Baby*, *The Tenant*, *Chinatown*, *The Ghost Writer* y *Carnage* logran el efecto siniestro. Para tratar de descubrir si es posible incluirlas a todas dentro de los márgenes de un género específico desarrollado por el propio Polanski y que podría denominarse *siniestro*, es preciso que se comenten una serie de aspectos relacionados con el estilo que ha ido desarrollando el cineasta a lo largo de los años y en transcurso de su filmografía.

CAPÍTULO 3: SOBRE EL ABSURDO, EL SURREALISMO Y EL DISTANCIAMIENTO EN ROMAN POLANSKI

En general, el cine de Roman Polanski podría definirse como una arriesgada intersección de tendencias cinematográficas, tradiciones fílmicas que se empastan con sumo cuidado gracias a la sensibilidad artística y la coherencia de su inconfundible sensibilidad personal. Así a lo largo de su trayectoria como director, observamos influencias que saltan estilísticamente desde el Absurdo al Surrealismo y de ahí, al llamado género del “distanciamiento” ó “extrañamiento” teatral.

Su experiencia dentro del teatro polaco, marcó en él una particular pasión por el Absurdo y la visión sarcástica y existencial que éste fomenta acerca de la trivialidad de la vida, deconstruyendo física y mentalmente las estructuras sociales.

Es cierto que “aunque Polanski siempre ha admirado a Shakespeare, no es por la temática humana que se pone de manifiesto en *Hamlet*, sino por su confinamiento espacial. Ello responde a un efecto teatral, lo cual, si se investiga a fondo y se enfrenta a los espacios en cine, como aquéllos de índole opuesta, podría ser considerado “anti-cinemático” (COUSINS: 2) y podría deducirse de esta teoría que Polanski prefiere dotar a sus películas de la pátina teatral que habitualmente se pierde en el espacio cinematográfico. Tanto si rueda en exteriores como en espacios cerrados, la atmósfera es siempre claustrofóbica:

“It is as though in the minimised space the imaginary can expand, while in the expansive space the atmosphere is more external [...] If horror is so often seen as an insubstantial area of cinema it may lie in the idea that off-screen space is so much more important than, say, off-screen time. By utilising characters who are in a state of nervous exhaustion to begin with (characters like Trelkovsky, Carol and Rosemary) Polanski suggests this off-screen time, and then manipulates minimal off-screen space (how many of Polanski's films could be plays?) to create the necessary horror effects by other means, by more psychological means”.

(MCKIBBIN: 58)¹⁸

¹⁸ “Es como si en el espacio minimizado, el imaginario pudiera expandirse, mientras que en el espacio expandido, la atmósfera fuera más externa (...) Si el terror es visto demasiado a menudo como un área insustancial del cine, puede

A la vista de sus dos últimas producciones para la gran pantalla¹⁹, *The Ghost Writer* (2009) y *Carnage* (2011) reconocemos un retorno a sus más características señas de identidad: el confinamiento espacial, el uso ocasional de la cámara subjetiva (borrachera de Kate Winslet en *Carnage*) y el aura surrealista de Luis Buñuel: las similitudes entre *El Ángel Exterminador* y *Carnage* como ya se ha dicho, ha sido uno de los aspectos más comentados por la crítica internacional tras su estreno en el Festival de Venecia. Con anterioridad, se había establecido el paralelismo en otros trabajos del director:

“He is not a great style-experimenter, nor is he a committed realist even though his location shooting is always bold and risk-taking, embellishing his strong naturalistic sense of place. Often, he makes great use of subjective camera; but he is never overly empathic. His black humour has a surreal edge that places it close to Buñuel, but unlike the Spanish director his continuity editing presents us with a knowable world even when true knowledge evades us”. (ORR: 5)²⁰

El director, se separa del realismo y la lógica básicos en un momento dado de la composición, creando su particular forma de surrealismo. “La única manera de hacer que la gente te crea –tanto si quieren como si no- consiste en tener el máximo cuidado en los detalles de tu película, para hacerlo preciso. La inexactitud destruye el impacto emocional” (MARTIN: 2001).

Verfremdungseffekt en la lengua alemana original, es el llamado “efecto del distanciamiento” que define la obra dramática de Bertolt Brecht (Augsburgo, 10 de febrero de

que sea debido a la idea de que lo que sucede fuera del escenario es mucho más importante que aquello que sucede dentro de él. Utilizando personajes que están en estado de nerviosismo exhaustivo (como Trelkovsky, Carol y Rosemary) Polanski sugiere este tiempo fuera de campo y entonces es cuando manipula al mínimo el espacio de la escena (¿cuántas de las películas de Polanski podrían ser obras de teatro?) con el fin de crear el efecto de horror necesario por otros medios, medios más psicológicos”. (*Trad. de la A.*)

¹⁹ Este trabajo se entrega con fecha previa al estreno de *La Vénus à la Fourrure* en España y posteriormente a su estreno mundial en el Festival de Cine de Cannes, 2013.

²⁰ “No es un gran experimentador en cuanto a estilos, ni tampoco estrictamente realista, pero sus localizaciones siempre son arriesgadas y tiende a exagerar un fuerte sentido naturalista de cada lugar. En ocasiones hace excelente uso de la cámara subjetiva, pero nunca es abiertamente empático. Su humor negro tiene base surrealista, algo que lo acerca a Buñuel, pero al contrario que el director español, su montaje de tipo continuado, nos muestra un universo reconocible aun cuando el conocimiento de la realidad se aleje de nosotros”. (*Trad. de la A.*)

1898 – Berlín, 14 de agosto de 1956) un autor comprometido con su tiempo que trata de concienciar a la sociedad sobre los trágicos acontecimientos que vive su época, a través del teatro.

Para lograr ese distanciamiento del público, en el teatro épico de Brecht se recurría a los apartes y a las máscaras de los actores, que evitaban la identificación del espectador con el personaje. Esta forma de teatro también ayudó a Roman Polanski en su vertiente anti realista: siendo un ingenioso maestro del artificio y la estilización, transforma el cuerpo humano y la interpretación del actor en una suerte de caricatura, mediante vestuario, actitud, gesticulación y tono vocal. Pocos cineastas alcanzan tan magistralmente lo grotesco como lo hace Polanski. En palabras de Paul Coates:

“Indeed, *Cul-de-Sac* is probably the most artistically ambitious of Polanski’s 1960s features, as it steers the absurdist power-games of his shorts closer to their more textures prototypes, Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* and *Endgame*, demonstrating the possibility of transferring key elements of the low-budget Works to the more expensive, expansive canvas. Where the shots had only one couple, *Cul-de-Sac* –like Beckett’s plays- has two, though Polanski’s prioritisation of the male/female one is consistent both with his interests and the habits of cinema”.

(96)²¹

Es muy interesante observar las diversas interpretaciones sobre el uso del sentido del humor inserto en un contexto siniestro, que se hacen por parte de críticos y estudiosos. David Roas, acerca de Hoffmann, pero con las mismas consecuencias que si se dijera de Polanski asegura:

²¹ “De hecho, *Cul-de-Sac* es probablemente la más artísticamente ambiciosa de las producciones de Polanski en los años 60, en tanto que conduce aquellos juegos de poder absurdos de sus cortos iniciales, hasta acercarlos a prototipos más palpables como *Esperando a Godot* o *Endgame* de Samuel Beckett, poniendo de manifiesto así, la posibilidad de transferir los elementos clave de los proyectos de bajo presupuesto, con los lienzos más caros y ambiciosos. Allí donde los cortometrajes mostraban a una sola pareja, *Cul-de-Sac* –al igual que las obras de Beckett- muestra dos, aunque la prioridad que Polanski concede a la de hombre/mujer es consecuente, tanto con sus intereses como con sus costumbres cinematográficas”. (*Trad. de la A.*)

“... en muchas ocasiones los críticos han confundido la utilización de la ironía con la presencia de ese espíritu burlón que, efectivamente, poseía Hoffmann. La ironía es un interesante elemento constructivo que podemos encontrar en la mayoría de escritores románticos: con ella se pretende romper la tensión de escenas demasiado dramáticas, enfocando los temas que acaban de ser tratados de forma grave bajo un ángulo distinto. La presencia de la ironía en los cuentos fantásticos de Hoffmann busca crear un efecto muy específico: el distanciamiento del narrador respecto de los hechos relatados, lo que, paradójicamente, genera el mismo resultado en el lector, aspecto este último que en ocasiones puede neutralizar el efecto ominoso que el fenómeno sobrenatural debería suscitar[...] Su frecuente recurso a la ironía, que parece inseparable de su más puro y ardiente sentimiento poético, impregna su fantasía de un color y una atmósfera sarcásticas que muy a menudo paralizan la aparición de la angustia. Cuando se exalta fríamente, o cuando con una reflexión cómica hiel a bruscamente la tensión intensa de la obsesión, a fin de exorcizarla mejor en el momento que podría hacerse peligrosa, irrita y desconcierta al lector, que lo único que pedía era abandonarse”. (2002: 36-37)

No en vano, es por medio de un cuento de E.T.A. Hoffmann que Freud explica y ejemplifica su idea de lo siniestro.

Asimismo, acierta Rosalba Campra en sus explicaciones sobre el recurso al distanciamiento, que apreciamos como inevitablemente ligado al estilismo de la obra de Polanski:

“El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Creo que aquí se marca también la línea de confín entre lo fantástico y lo absurdo, con el que la literatura fantástica contemporánea tiene tantos puntos en común (además de cierta coincidencia cronológica) como resultará evidente al

lector de Beckett, Ionesco o Arrabal. Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una desoladora certidumbre que no implica sólo al protagonista de la historia sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación puramente ambiental” (Ctd. en ROAS, 2011: 72)

Adrian Martin propone fijar la atención en los comienzos de la década de los 60, era de la “revolución cinematográfica”, época durante la cual Polanski acertó con un tema particular: el de la investigación sobre imágenes mentales. Para Polanski, el cine era el medio ideal para representar lo que él llamaba “paisaje de la mente” (*landscape of the mind*) un mundo de sensaciones en el cual no somos capaces de discernir claramente, ni por largo tiempo, los estímulos externos de la imaginación interna.

En última instancia, esa “irremediabilmente borrosa” línea entre fantasía y realidad de la cual Polanski hablaba en su autobiografía, se ha convertido en algo más que la simple clave para esta existencia artística personal, o base de su arte. Se ha convertido en un modo de hablar sobre las complejidades de la experiencia en esa permeable línea entre lo que el individuo siente y procesa “dentro de sí”, y lo que sucede en el gran Universo externo de la Historia colectiva.

CAPÍTULO 4: SECUENCIACIÓN Y ANÁLISIS

4.1 - *REPULSION*

4.1.1 – SECUENCIACIÓN DE *REPULSION*

4.1.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *REPULSION*

4.1.3 - COMENTARIOS DE *REPULSION*

4.2 - *ROSEMARY'S BABY*

4.2.1 – SECUENCIACIÓN DE *ROSEMARY'S BABY*

4.2.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *ROSEMARY'S BABY*

4.2.3 - COMENTARIOS DE *ROSEMARY'S BABY*

4.3 - *CHINATOWN*

4.3.1 – SECUENCIACIÓN DE *CHINATOWN*

4.3.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *CHINATOWN*

4.3.3 - COMENTARIOS DE *CHINATOWN*

4.4 - *THE TENANT*

4.4.1 – SECUENCIACIÓN DE *THE TENANT*

4.4.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *THE TENANT*

4.4.3 - COMENTARIOS DE *THE TENANT*

4.5 - *THE GHOST WRITER*

4.5.1 – SECUENCIACIÓN DE *THE GHOST WRITER*

4.5.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *THE GHOST WRITER*

4.5.3 - COMENTARIOS DE *THE GHOST WRITER*

4.6 - *CARNAGE*

4.6.1 – SECUENCIACIÓN DE *CARNAGE*

4.6.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *CARNAGE*

4.6.3 - COMENTARIOS DE *CARNAGE*

4.1 *Repulsion* (1965)

4.1.1 - SECUENCIACIÓN DE *REPULSION*

PRESENTACIÓN

- Títulos de crédito (00:00:00)
- Carol en su trabajo como manicura (00:01:48)
- Paseo en soledad (00:04:08)
- Despedida (00:06:24)
- Llegada a casa (00:07:55)
- Cena y preparativos (00:09:45)
- Sola en casa (00:13:56)
- Los amantes al otro lado (00:16:28)
- Independencia de Helen (00:18:24)
- Preparada para ir a trabajar (00:22:41)
- Hombres (00:23:47)
- Plantón (00:27:20)
- Rechazo (00:30:53)
- Hermanas (00:32:39)
- Michael invasor (00:34:13)
- Despedida (00:36:38)
- Descanso laboral (00:38:27)

NUDO

- De nuevo sola en casa (00:40:22)
- Repugnancia ante los restos de Michael (00:42:37)
- Miedo a la presencia masculina (00:44:17)
- Bañera (00:47:16)
- Violación (00:48:13)
- El enamorado va a ir a buscarla (00:51:56)
- Incapacidad para trabajar (00:53:20)
- Carol no atiende a su pretendiente (00:57:08)
- Paso del tiempo en la soledad de la casa (01:00:48)
- Primera defensa (01:01:29)
- Tranquila y segura (01:09:12)
- Violada (01:10:22)
- Noticias de la hermana (01:11:03)
- Repugnancia y placer (01:12:25)
- Llamada de la esposa despechada (01:14:02)
- Segunda defensa (01:15:00)
- Miedo (01:26:56)

- De nuevo tranquila y segura (01:27:31)
- De nuevo violada (01:28:01)
- De nuevo repugnancia y placer (01:29:16)

DESENLACE

- Regreso (01:31:01)
- Descubrimiento de Helen (01:31:50)
- Descubrimiento de Michael (01:32:59)
- Descubrimiento de los vecinos (01:35:12)

4.1.2 - ANÁLISIS DE LA SECUENCIAS DE *REPULSION*

PRESENTACIÓN

-TÍTULOS DE CRÉDITO (00:00:00)

Los títulos van apareciendo en sobreimpresión al plano de un ojo, aumentado en un zoom vertiginoso. Se trata del ojo derecho de la protagonista.

-CAROL EN SU TRABAJO COMO MANICURA (00:01:48)

Zoom en retroceso hasta abarcar el rostro al completo de Catherine Deneuve. La banda sonora cambia: se pasa de la percusión insistente de un tambor, a la suave melodía de una flauta.

La protagonista, se encuentra practicándole la manicura a una clienta en el salón de belleza en el que trabaja. Vemos un primer plano de su mano y, a continuación, la cámara se desplaza desde la cara de la clienta, cubierta con una mascarilla, hasta una vista general de la camilla, con ella recostada encima y Carol a su derecha, tomándole de la mano.

Entra una compañera quejándose de la jefa. La clienta pide a Carol que le aplique la laca “Fuego y hielo” de Revlon²²; ella sale a buscarla. Recorre el salón y habla con Madame Denis, la jefa. No tienen esa laca, pero la mujer le dice que utilice una parecida, que no notará la diferencia.

-PASEO EN SOLEDAD (00:04:08)

Música de jazz y vemos a Carol paseando por la acera, camino de su casa tras el trabajo. La cámara la sigue, a la altura de su hombro y en un plano que la deforma por la cercanía. La joven mira al suelo, desentendida de cuanto la rodea; de hecho notamos que un hombre golpea el cristal desde dentro de un café cuando ella pasa, indiferente. Unos obreros la piropean cuando pasa junto a ellos y se salta, con planos bruscamente encadenados, del rostro del obrero a un plato con comida frita que Carol está a punto de comerse. La cámara barre hacia el rostro

²²Se trata de un esmalte de uñas, dentro de una gama con el nombre de “Fire and Ice”, comercializado por la firma REVLON y que triunfaba en la década de los años sesenta. El nombre, que define perfectamente el carácter de Carol, también se asocia a título de un poema de Robert Frost publicado en 1920:

“Some say the world will end in fire./Some say in ice./From what I've tasted of desire/I hold with those who favor fire./But if it had to perish twice,/I think I know enough of hate/To say that for destruction ice/Is also great/And would suffice”.

inexpresivo de la joven, sentada ante la comida. En una ventana, justo detrás de ella aparece el muchacho que golpeaba antes el cristal, parece que la esté llamando; ella se gira y él la saluda con un gesto de pedir permiso para pasar y sentarse junto a ella. Una vez dentro, le pregunta con asco si piensa realmente tomar aquello y la invita a irse a otro sitio pero ella rechaza, pues se le hará tarde para volver.

-DESPEDIDA (00:06:24)

Seguimos a la pareja caminando por la ciudad. Llegan al salón de belleza y él la invita a salir esa noche, pero Carol no acepta porque ha quedado con su hermana para cenar. Él lo intenta posponer para la noche siguiente y se citan sobre las 19:00 en el bar de la esquina. Desde el interior del salón, una vez que ella ha entrado, vemos al joven que se fija decepcionado en otras parejas despidiéndose frente a la puerta. Se vuelve y marcha. Un fundido negro pone punto final a la secuencia.

-LLEGADA A CASA (00:07:55)

El acompañamiento musical es ahora una musiquilla de flauta. Carol sube por el ascensor de su casa se muerde las uñas. Al abrirse la puerta se topa con una anciana vecina acompañada de un perro, que entra en el ascensor; Carol llama al timbre y le abre la hermana.

La cámara se coloca ahora en el suelo y tan sólo tenemos perspectiva de los pies de la protagonista, desplazándose por el piso: cierra la puerta y entra en su cuarto, se descalza, se quita la falda y la camisa y observa por la ventana a las monjas del convento que hay enfrente. La hermana le pregunta si ha tenido un buen día y ella le responde con dejadez, que sí.

Tan sólo cubierta por una combinación, Carol va hacia el baño y se lava los pies; ahora la cámara está colocada a la altura de la cadera. Sobre el estante y dentro de su vaso, descubre la brocha de afeitar y el cepillo de dientes del novio de la hermana y, enojada, los quita de allí.

-CENA Y PREPARATIVOS (00:09:45)

La hermana de Carol está pelando patatas, preparando la cena. Aparece ella y le pregunta por el viaje que tiene pensado hacer con su novio. La hermana saca un conejo crudo de la nevera y Carol pide explicaciones por haber encontrado "sus" cosas en su vaso del baño. Mientras la hermana continúa preparándolo todo, intenta distraerla y cambiar de tema contando una curiosa historia del noticiario, sobre unas anguilas aparecidas en el desagüe del presidente. De pronto Carol se percata de que hay una grieta en la pared de la cocina y se recuerda que debe repararla.

Suena el timbre de la puerta y Carol entra a su cuarto corriendo, para vestirse; la hermana abre y aparece Michael, su novio, quien llega antes de lo previsto y le pellizca el trasero (la cámara se coloca de nuevo en la cadera).

Oímos la campana del convento y las monjas se recogen.

Michael propone ir a cenar fuera y entonces llega Carol, que se apoya en el marco de la puerta; él la saluda pellizcando su mejilla y ella se aparta.

Carol se dirige al cuarto de su hermana y la vemos desde la espalda en la oscuridad del pasillo. La hermana se está vistiendo y le pregunta que por qué no cenan en casa, a lo que la hermana pide que sea comprensiva y le deje disfrutar de vez en cuando.

Ahora vemos a la hermana con el novio, dentro del ascensor que baja a la calle; él le comenta que es demasiado rara y que debería verla un médico, a lo que la otra se siente ofendida y cambia de tema, haciendo planes sobre el viaje a Italia.

-SOLA EN CASA (00:13:56)

La joven protagonista está sentada en una mesa de la cocina, con la cabeza apoyada sobre sus manos, parece estar mordiéndoselas. De pronto, ve reflejado su rostro en una cafetera que tiene delante y se asusta por la distorsión. Se escucha un ruido y Carol se levanta y va hacia la mirilla de la puerta, por donde observa (y nosotros con ella en plano subjetivo) a su vecina anciana con el perrito, que regresa a casa.

Con el tic-tac del reloj sonando insistente como fondo, Carol se pasea por el salón; desde la ventana mira a las monjas del convento, luego parece que va a escoger un disco, pero acaba encendiendo la radio.

El siguiente plano es un recorrido general de la estancia, con todos los objetos que la disponen, hasta llegar a una foto familiar en la que figura Carol, de pequeña, dirigiendo una mirada vengativa a un hombre, probablemente amigo de la familia.

-LOS AMANTES AL OTRO LADO (00:16:28)

Con el tic-tac ininterrumpido sonando aún, Carol está ahora recostada sobre su cama y abre los ojos al oír las risas procedentes de la habitación contigua, en donde se encuentra la hermana con su amante, en pleno juego sexual. Repaso del techo, con las sombras de la lámpara, el pie de la cama y la chimenea, estáticos y silenciosos. Carol permanece tumbada y se muerde mechones de su cabello con nerviosismo.

Poco a poco se van oyendo los gemidos de la hermana; Carol se gira y ahueca la almohada intentando conciliar el sueño. Fundido negro.

-INDEPENDENCIA DE HELEN (00:18:24)

A la mañana siguiente, con la cámara situada en un punto fijo del pasillo, aparece la hermana de Carol dentro de la cocina. La otra sale de su cuarto y la cámara la sigue hasta el baño, en donde se encuentra con Michael y grita asustada; él se está afeitando.

Carol hace muecas y se sacude compulsivamente algo que parece molestarle sobre su camisón.

Michael se disculpa y sale apurado, besa a Helen y le dice que ha de marcharse rápido: le da dinero para un taxi y quedan en llamarse por teléfono esa noche para salir de viaje.

En cuanto se marcha, Carol pide explicaciones a su hermana, puesto que Michael es un hombre casado y ella no lo considera apropiado. Suena el teléfono y Carol se demora en contestar, para cuando lo hace, descubrimos que se trata del casero, enfadado porque aún no le

han pagado el alquiler. Helen lo tranquiliza asegurando que su hermana le pagará al día siguiente, que ella sale de viaje. A continuación se despide de Carol y marcha, con prisa.

-HOMBRES (00:23:47)

En el salón de belleza, Carol pregunta por su compañera Brigitte y va a buscarla en el sótano, en donde la encuentra llorando desesperadamente por un hombre. Carol la consuela y ella se marcha, pues desde el interfono está siendo requerida por una clienta. En cuanto sale del cuarto, Carol sacude algo que parece molestarla en la silla que tiene a su lado.

Ahora Carol camina sola por la calle, con la mirada ausente; los coches le pitan porque cruza la calzada sin mirar. La cámara sigue sus pasos hasta llegar a un banco en donde se sienta cabizbaja. Junto a sus pies, el suelo se resquebraja en una enorme grieta.

-PLANTÓN (00:27:20)

Dos hombres entran en el bar en el que está esperando impaciente el amigo de Carol. Uno de ellos está narrando una historia de la que fue testigo, de dos mujeres que se peleaban por el mismo hombre. Preguntan al muchacho por Carol y él rehúye la conversación saliendo del bar: y es que ella parece haberle dado plantón por más de media hora. La situación es descrita a través de planos cortos y deformantes.

A punto de entrar en su coche, el joven reconoce a Carol a lo lejos, sentada en el banco ante la grieta. Se acerca a hablar con ella y le pide explicaciones por el retraso, pero la joven no reacciona, parece no haberse acordado. Él se ofrece a llevarla a casa en su coche y, por el camino, se cruzan con un grupo de músicos callejeros.

-RECHAZO (00:30:53)

Aparcados frente al portal de su casa, él intenta besar a Carol pero ella lo esquivo, hasta que, en un nuevo intento, consigue darle un beso y ella sale corriendo. La vemos subir en el ascensor, acompañada por un jazz estridente en la banda de sonido. Carol corre hasta el cuarto

de baño para lavarse la boca. Al tomar su vaso, comprueba una vez más que está ocupado con el cepillo de Michael y lo tira a la basura.

-HERMANAS (00:32:39)

La cámara se posiciona a la altura del suelo, en el salón, en donde la hermana se encuentra viendo un partido de boxeo, por televisión; entonces ve pasar a Carol llorando hacia su cuarto. Cuando se acerca a ella para intentar hablarle de su viaje y evitar que se sienta molesta, suena el teléfono. Contesta la hermana, pero nadie responde al otro lado de la línea; a continuación da unos pasos hacia la ventana y observa el convento, en la oscuridad de la noche.

-MICHAEL INVASOR (00:34:13)

Carol se despierta con la campana de las monjas y, al rato, se escuchan los gemidos de la hermana en pleno acto sexual.

Plano de la manija de la puerta, que se abre y aparece Helen, envuelta en una manta - "*¿Por qué has tirado las cosas de Michael?*". La recrimina por su comportamiento y sale de la habitación dando un portazo.

-DESPEDIDA (00:36:38)

Helen está despertando a Carol para despedirse ya que parten de viaje, entonces ésta le ruega que no se vaya. Helen le recuerda que ha de pagar al casero con el dinero que le ha dejado en la mesilla.

Carol se levanta y, desde la ventana, los ve arrancar el coche e irse.

-DESCANSO LABORAL (00:38:27)

La protagonista entra en la cabina en la que Brigitte está masajeando a una oronda mujer. La señora está aconsejando a la joven sobre la típica conducta masculina. Carol mira con asco el rostro del revés de la clienta: plano de su boca en una cara embadurnada de cremas y spray.

Al pedir a Carol que vaya a por un pastel, la joven no contesta, pues está como ausente.

Carol no se encuentra bien y la jefa la envía de vuelta a casa para que descanse.

NUDO

-DE NUEVO SOLA EN CASA (00:40:22)

Carol entra en casa agotada. Bebe agua del grifo y se quita los guantes, molesta. Al abrir la nevera se encuentra con el conejo que la hermana iba a preparar para la cena del día anterior; lo saca de allí y en ese momento suena el teléfono. No contesta nadie. Carol toma el sobre con el dinero del alquiler y apoya el plato con el conejo en la mesa del teléfono, quedando éste en el suelo. A continuación se asoma a la ventana para observar a las monjas en su convento.

-REPUGNANCIA ANTE LOS RESTOS DE MICHAEL (00:42:37)

Mientras se lava las manos y se moja la cara, advierte que las cosas de Michael ya no están dentro de su vaso, pero siguen ahí: brochas, cepillo de dientes y navaja de afeitar; toma esta última y la abre.

Desde un punto de vista con la cámara apoyada en el suelo, vemos como Carol se cepilla el pelo. Su camisón se encuentra en el suelo y lo recoge para meterlo en el cubo de ropa sucia, pero al cogerlo le entran arcadas y lo suelta, junto con el cepillo, para salir corriendo.

-MIEDO A LA PRESENCIA MASCULINA (00:44.17)

Mirando por la ventana de la cocina, Carol está bebiendo un vaso de agua y entonces escucha que una grieta se abre en la pared. De nuevo música de piano en el piso vecino: entra en el cuarto de la hermana y le coge sus vestidos pero entonces aparece un hombre en el reflejo del espejo del armario y se asusta.

-BAÑERA (00:47:16)

Carol coloca el tapón en la bañera y abre los dos grifos para llenarla. A continuación la vemos vestida y buscando uno de sus zapatos bajo el mueble de la entrada. Descubre un reguero

de agua y queda paralizada. Entra en el baño y se encuentra con la bañera desbordada y el cuarto de baño inundándose.

-VIOLACIÓN (00:48:13)

Ahora la protagonista camina por la calle acompañada por una animada música jazz. Camina por un puente y hace gestos de apartarse algo de la cara y el vestido: todo aparece molestarle. Un plano encadenado nos conduce al plato con el conejo en estado de descomposición. Carol se está despertando y, al pasar por el salón, descubre los restos y se asquea.

Enciende el interruptor y comprueba cómo se agrieta la pared, entonces corre a su cuarto asustada, se mete en la cama y ve una luz bajo la puerta. El armario que bloquea la puerta se mueve y entonces aparece un hombre que comienza a violarla.

-EL ENAMORADO VA A IR A BUSCARLA (00:51:56)

Suena de nuevo el teléfono: es el amigo de Carol, que la avisa de que va a ir a buscarla. En cuanto cuelga, toma un azucarillo de la mesa de la cocina y se pone a mordisquearlo. Mira con indiferencia por la ventana y la cámara recorre la cocina: vemos las patatas en proceso de germinación.

-INCAPACIDAD PARA TRABAJAR (00:53:20)

Madame Denis está reprendiendo a Carol por haberse ausentado de trabajo sin permiso: al parecer, ha dejado de ir durante dos días sin dar cuenta a nadie. La joven se disculpa, poniendo como excusa que una de sus tías se presentó de pronto. La jefa le ordena que vuelva a trabajar y que se arregle el pelo.

Ahora vemos a Carol con una clienta, a quien le está cortando y arreglando las uñas; mira el corta cutículas y saltamos a un plano de su rostro con el labio superior bañado en sudor. Detalle del rostro de la clienta, que pasa de la relajación absoluta a un chillido de dolor acompañado de una mueca. La música se vuelve estridente. El dedo de la mujer está goteando

sangre y, con un plano muy picado, vemos a Carol que se encoge en una esquina del cuarto. Las demás chicas entran en la cabina, intentando sosegar a la clienta. Los artilugios de manicura ruedan por el suelo, y lo vemos desde una posición de la cámara al ras, desde los pies de la protagonista.

Aparece Madame Denis y se cerciora de lo ocurrido tomándole la mano a la clienta herida; a continuación, un plano de detalle de su rostro mirando con desdén a Carol.

-CAROL NO ATIENDE A SU PRETENDIENTE (00:57:08)

Carol camina por la calle sola y distante. Pasa delante de una cabina y no ve a su amigo, que está dentro telefoneando. Él sale de la cabina y al entrar en el café nos damos cuenta de que intentaba llamarla a ella porque le ha dado plantón de nuevo. Los amigos le dan consejos machistas para que la olvide y acuda con ellos a una "fiesta", pero él se enfada y acaba empujando a uno de ellos.

-PASO DEL TIEMPO EN LA SOLEDAD DE LA CASA (01:00:48)

Plano en detalle de las patatas podridas sobre la mesa de la cocina. Sonido del goteo del grifo y Carol contemplando los restos. Ruido de rotura y ella que se vuelve para observar una nueva grieta que se ha abierto en la pared.

En las manos, Carol rompe un cracker y se pone a mordisquearlo mientras recorre la casa. Se detiene ante la foto familiar y se sienta a mirarla, pero una enorme grieta se rompe en la pared y ella se desploma, para salir luego corriendo de allí. Al apoyarse en la pared del pasillo nota que sus manos se quedan marcadas como en un molde blando.

-PRIMERA DEFENSA (01:01:29)

Suena un timbrado y reconocemos la voz de su amigo que acude a buscarla. En plano subjetivo, vemos al joven a través de la mirilla, que está llamando a Carol insistentemente: amenaza a la chica con echar la puerta abajo en caso de que no le abra y ella grita desesperada que no, entonces se coloca las manos en la boca, dándose cuenta de que acaba de delatarse

dentro de la casa. Carol camina de un lado a otro, incómoda y preocupada; al volver a mirar, lo ve lanzándose sobre la puerta, entonces agarra el candelabro de la mesa de la entrada.

Ahora la puerta se ha abierto con él golpe y él se disculpa aunque no comprende su actitud. En el rellano, a espaldas de él, reconocemos a la vieja vecina con el perrito y el sonido de fondo del piano del vecino, practicando. La presencia de la anciana se torna impertinente, puesto que se trata de una conversación privada; el perro comienza a ladrar y los dos se dan cuenta, entonces el chico se gira para cerrar la puerta y Carol le golpea con el candelabro en la cabeza. La secuencia continúa con un plano subjetivo de él que ve por la mirilla cómo la vieja regresa a su casa, asimismo, los bruscos movimientos de la cámara evidencian que está siendo golpeado. El hombre está gritando y su sangre se escurre por la puerta; el plano continúa siendo subjetivo, desde el suelo, mientras se observa a la joven que sigue golpeándolo. En detalle, se cierra la secuencia con la mano temblorosa del muchacho y su sangre corriendo por la cabeza.

Estridencia musical: Carol se frota la cara en muecas de repugnancia y a continuación, empuja la puerta pero no es capaz de cerrarla del todo. Ahora corre a la cocina y vuelca el contenido de un estante, para quedarse con la balda en la mano, luego la utiliza para clavarla en la puerta y bloquear la entrada. Escuchamos el sonido intenso de su respiración. Con un libro abierto, se dedica a raspar sus hojas contra las manchas de la puerta como para intentar eliminarlas. Carol arrastra al muerto y lo sumerge en la bañera que tenía llena de agua. La sangre que le sale de la boca va tiñendo de rojo el líquido.

-TRANQUILA Y SEGURA (01:09:12)

Con el repetitivo tic-tac sonando de fondo, Carol se encuentra ahora cosiendo y canturrea, relajada, sentada en el sofá de la sala. Además del reloj, escuchamos el zumbido de las moscas rodeando el cuerpo del conejo podrido.

-VIOLADA (01:10:22)

En nuevo proceso alucinatorio, la protagonista entra en su cuarto para dormir y al abrir la cama se encuentra con que hay un hombre dentro, que la agarra. A continuación tiene lugar

una violación, producto de la imaginación de Carol. La secuencia se cierra con un corte brusco de plano y el sonido de un timbrazo.

-NOTICIAS DE LA HERMANA (01:11:03)

Primer plano del timbre y, a continuación, plano de la ventana que indica que es por la mañana, porque hace sol y trinan los pájaros. Ahora el sonido del tic-tac se ha suavizado y se acompaña de otros sonidos, porque se trata del plano real y no el alucinado. Las ropas están desperdigadas por el suelo y Carol yace desnuda sobre ellas; un nuevo timbrazo la despierta. A través de la rendija inferior de la puerta, la cámara distingue las sombras de unos pies, que deducimos que son del cartero, puesto que a continuación introduce una postal por el hueco: Helen y Michael mandan recuerdos desde Italia. Fundido negro.

-REPUGNANCIA Y PLACER (01:12:25)

Carol sale del cuarto a oscuras y camina con los ojos muy abiertos. El gran angular de la cámara proporciona una amplitud a su espalda que sugiere amenaza para la protagonista. Entre claroscuros, vemos como Carol abre la puerta del baño y permanece estática con su rostro empapado en sudor, ante la visión que le depara el otro lado de la cortina de la bañera; a continuación, la joven retrocede arrastrándose por la pared.

Ya en el pasillo, una mano sale de la pared y le toca la cara sobre fondo musical estridente y tenso. El pasillo aparece lleno de manos y el gesto de Carol varía desde la repugnancia al placer, ambiguamente, mientras es acariciada insistentemente por las manos. Fundido.

-LLAMADA DE LA ESPOSA DESPECHADA (01:14:02)

Plano en detalle del teléfono, que vuelve a sonar. Carol descuelga y una voz al otro lado, tarda en responder gritando “¡Zorra!”. Evidentemente, se trata de la esposa de Michael, conocedora de la infidelidad de su marido, que la insulta confundiéndola con Helen. Carol

cuelga y el teléfono vuelve a sonar, pero ella arranca el cable para que cese, y luego lo corta con la navaja de afeitar.

-SEGUNDA DEFENSA (01:15:00)

Primer plano de la protagonista en el cual percibimos inquietud en la expresión y respiración acelerada. Desde la calle, se distingue de nuevo el soniquete de los músicos callejeros: una señal de que el mundo exterior está a punto de invadir la intimidad de Carol. Suena otra vez el timbre y, en plano subjetivo, desde la mirilla, reconocemos la figura distorsionada del casero, quien reclama que le abran la puerta.

Todavía con los músicos sonando de fondo, la cámara nos muestra al casero con cara de enfado (ahora sin distorsiones de mirilla) que sigue llamando a la puerta; en cuanto intenta abrir con sus propias llaves, se percata de que no está cerrada y, tras empujar levemente, consigue soltar la tabla y entrar. Tratando de adivinar lo que ha sucedido, comprueba que hay restos de sangre por el suelo y entonces ve a Carol, con expresión de susto, en la puerta de la sala. Él le pide explicaciones y ella le hace entrega del sobre con su dinero, algo que sin duda, parece tranquilizarlo.

El hombre hace el amago de abrir la ventana, con intención de iluminar un poco la estancia, pero Carol grita para impedirse. Ella se sienta en el sofá, dejándose caer con aire infantil y sus piernas quedan al descubierto.

Una vez contado el dinero y habiéndose cerciorado de que no falta nada, el casero se inclina sobre su cartera para guardarlo y repara en la desnudez de la joven, entonces se quita las gafas e inicia una serie de patéticas maniobras de seducción. Extrañado por la situación, ofrece un vaso de agua a la chica, pero de camino a la cocina se encuentra con los restos del conejo, se asquea y lo tira a la basura.

Carol se frota la nariz de forma compulsiva y nerviosa y el casero regresa con el vaso de agua, se seca el sudor de la frente y falsamente se compadece de su soledad, la intenta acariciar y ella lo esquiva. A continuación, el hombre toma la foto familiar y se dedica a analizarla, interesándose por cada uno de los miembros retratados.

Suena la campana del convento y se mantiene insistente, mientras el hombre se abalanza sobre Carol para violarla. Hay un leve forcejeo, hasta que ella saca la navaja y le raja la nuca; a partir de este momento, no parará de acuchillarlo hasta verlo caer sobre el sofá; luego lo empujará hasta darle la vuelta sobre la butaca, de modo que no quede a la vista. Final de la secuencia, con fundido negro.

-MIEDO (01:26:56)

Fondo musical de cuerda grave en un bajo continuo, aparece la protagonista, acurrucada en el sofá; de pronto se levanta y se frota nerviosa.

Ahora Carol está recostada en su cama, sudando; la cámara muestra un primer plano en detalle de su cara: sus ojos aparecen muy abiertos, mirando al techo y de fondo una incómoda estridencia sonora. El techo parece moverse y se abre una grieta que pone punto final a la secuencia. Fundido.

-DE NUEVO TRANQUILA Y SEGURA (01:27:31)

Recorrido de la cámara por las patatas de la cocina, cubiertas de raíces. Carol canturrea mientras plancha un jersey en la cocina pero, la cámara desciende, y comprobamos que la plancha está desenchufada: señal evidente de que ha perdido el juicio.

-DE NUEVO VIOLADA (01:28:01)

La protagonista, muy decidida, entra en la habitación de su hermana y se sienta en el tocador para pintarse los labios. Luego la vemos tendida en la cama, boca abajo y relajada, pero de nuevo el tic-tac persistente del reloj nos recuerda que hay un mundo exterior amenazante; la cámara se acerca hasta un primer plano de la protagonista y ella le sonríe, pero la campana de las monjas le cambia el gesto: ella se vuelve y, asustada, ve a un hombre tendido a su lado. La banda sonora se torna estridente y presenciamos una secuencia de violación. La almohada ha quedado manchada de carmín; Carol enciende la luz y tira la lámpara al suelo.

-DE NUEVO REPUGNANCIA Y PLACER (01:29:16)

Carol se encuentra escribiendo algo con la barra de labios, sobre el cristal de la puerta del salón. Música de nuevo inquietante, para acompañar a la protagonista caminando por la amplitud de su casa vacía. Sus pasos son inseguros y al salir al pasillo, de nuevo hay manos que brotan de la pared y sonidos estridentes; ella se agacha y se deja acariciar. Luego aparece tendida en la cama y el techo se le viene encima.

DESENLACE

-REGRESO (01:31:01)

Un plano de la lluvia cayendo sobre el asfalto, frente al portal, enlaza por fundido con la secuencia anterior. El sonido del motor de un coche precede a la imagen de los dos amantes, cargados con maletas, que entran en la casa después del viaje. Helen entra sola, mientras Michael va a aparcar.

-DESCUBRIMIENTO DE HELEN (01:31:50)

Se inicia la secuencia con el desagradable chirriar de la puerta del ascensor, en el momento en que la hermana de Carol sale de dentro para llegar a su apartamento. Al posar las maletas en el umbral y girarse hacia el ascensor para cerrarlo, su gesto revela que algo le ha llamado la atención: y es que la puerta de su casa está entreabierta. Empuja para entrar y comienza a llamar a su hermana, al tiempo que observa a su alrededor, sin dar crédito a lo que ve.

Asustada, Helen va encendiendo las luces poco a poco, de camino hacia el cuarto de baño.

-DESCUBRIMIENTO DE MICHAEL (01:32:59)

El amante sube en el ascensor. Lo vemos al otro lado de la verja. En cuanto sale, se escucha un grito de Helen; él entra en la casa y pregunta sorprendido por el apestoso olor que la invade pero en cuanto ve a su amante gimiendo de angustia y paralizada ante la pared, no se

reprime de abofetearla, para obligarla a reaccionar: "*¿Qué ha pasado aquí? Haz el favor de dominarte ¿Qué ha pasado?*"

Ella señala al baño, sin ser capaz de articular palabra, entonces él entra en la habitación y lo único que se nos muestra es su rostro al contemplar aquello que se esconde en la bañera. Arrastrando a Helen de la mano hasta su cuarto, él le ordena que permanezca sentada hasta que se tranquilice. Sale fuera y su manera de caminar delata una cojera que hasta entonces había pasado desapercibida; llama a la vecina del perrito y oímos los ladridos, entonces aparece la anciana y él le pide que le deje usar el teléfono, pero ella se niega. Michael baja las escaleras.

-DESCUBRIMIENTO DE LOS VECINOS (01:35:12)

Helen está sentada en la cama, mirando al suelo, cuando descubre una mano que sale de debajo del colchón: se levanta asustada, y queda agazapada junto a la puerta.

Se escuchan pasos y aparecen los vecinos: todos ellos ancianos y en bata. Intentan tranquilizar a la joven, diciéndole que él ha ido a llamar por teléfono. Los ancianos se dedican a hacer comentarios entrometidos e impertinentes que agravan la ya de por sí incómoda y tensa situación; los planos son muy cortos y los rostros se deforman; poco a poco el cuarto se llena de vecinos y, entre todos, levantan el colchón para encontrar debajo a Carol. Un vecino rezagado entra en la sala y descubre el segundo cadáver, pero no dice nada a nadie y sale de allí con su bastón.

Entre diversas propuestas como llamar a una ambulancia o un vaso de coñac, Michael regresa y todos se apartan, pidiendo que alguien haga algo, pero sin que nadie se atreva a tocar a la afectada; Michael la toma en brazos y la saca de allí; entonces Carol abre los ojos y lo observa, pero no dice nada, él se da cuenta de que no está muerta y mantiene su silencio, abandonando el apartamento.

La cámara se desplaza hasta la fotografía familiar, pasando por todos los objetos de la sala. El reloj es lo único que se oye con intensidad, unido a la lluvia; la banda sonora repite la suave melodía del comienzo.

El gran zoom del final se centra en el ojo de la niña de la foto: es Carol y con ello se cierra la película como al comienzo.

4.1.3 – COMENTARIOS DE *REPULSION*

Haciendo un seguimiento cronológico del film, son varios los detalles que ponen en contacto a esta película con *Rosemary's Baby*, no en vano, ambas se inscriben dentro de la llamada “trilogía de los apartamentos” junto con *The Tenant*.

El minuto 00:04:08 enfrenta al espectador a un plano deformante el personaje protagonista. La utilización de este tipo de planos es un recurso habitual en la trilogía de los apartamentos, con ellos se transmite desasosiego y angustia al espectador, que participa casi directamente de la desazón por la que pasan los personajes.

Sucede con la secuencia en la cual Carol, estando sola en casa, se observa reflejada en una tetera (00:13:56): En *Rosemary's Baby*, notamos que Polanski se sirve del mismo recurso del reflejo distorsionado en un objeto cotidiano, para provocar inquietud en el espectador y pasmo en los personajes: si en este caso se trata de una tetera, que asusta a Carol en la soledad de su apartamento, en el otro era una tostadora de pan, la que daba cuenta del estado de Rosemary como “devoradora” de vísceras animales. No hay que olvidar que se trata de objetos cotidianos que introducen lo desconocido en nuestro entorno, un efecto claramente siniestro.

En el minuto 00:23:47, Carol cruza una calle repleta de coches y al igual que sucede en *Rosemary's Baby*, parece que el mundo interior de la protagonista sea más importante que la toma de contacto con el espacio real, el del tráfico de la gran ciudad: en ambos casos ninguna de las dos mira a los coches cuando cruzan la calle.

En el minuto 00:27:20 irrumpen en escena un conjunto de músicos callejeros cuya importancia se verá más adelante: se trata de un dato proléptico que, debido a la repetición posterior, cuando se crucen de nuevo en el camino de la protagonista, servirán para revelar información sobre las intermitentes tomas de contacto que ésta mantiene con el mundo que la rodea. Esta aparición enriquece enormemente la simbología propuesta a lo largo de todo el film referida al universo externo como vital y lleno de energía, enfrentado al universo interno de Carol, en progresivo estado de descomposición y podredumbre (como el conejo o las patatas de la cocina...). La segunda aparición de los músicos (01:15:00) tiene lugar en el momento en que Carol es acompañada a casa por su joven enamorado, y él acaba besándola: una situación

típicamente romántica para el mundo “exterior”, se transforma en motivo de angustia para la protagonista en su mundo “interior”.

Otra interesante semejanza con el esquema seguido en *Rosemary's Baby*, es la frenética banda sonora con música de jazz disonante, en los momentos de mayor tensión. Se aprecia con claridad en el minuto 00:30:53.

Como se ha visto respecto a los músicos callejeros, la irrupción del timbre del teléfono sirve simbólicamente para separar a las hermanas, en un momento de intimidad fraternal (00:32:39).

Se escoge el fondo sonoro de un tic-tac de reloj para acompañar los desvaríos esquizofrénicos de la protagonista (00:48:13). Este mismo recurso es empleado durante los sueños de Rosemary en *Rosemary's Baby*, en las secuencias dentro del apartamento de Stella en *The Tenant* y en momentos de *Chinatown* ligados al espacio cotidiano e íntimo del protagonista junto a su amante tras el acto sexual. Asimismo la elección del reloj como único sonido en las secuencias de sueños y alucinaciones es efectiva para diferenciarlos de secuencias en plano real. En *Repulsion* se pone de manifiesto este recurso en cada una de las secuencias de violación (01:10:22)

Tanto el conejo podrido como las patatas que echan raíces son dos símbolos que sirven para marcar el paso del tiempo en la historia (00:51:56) pero que dan cuenta también de la influencia de Luis Buñuel y el surrealismo en el cine de Polanski, del mismo modo que lo hicieron la cuchilla de afeitar y la imagen del ojo al comienzo de la película “a reference amplified by the recurrence and importance of such surrealist objects as razors and rotting meat” (BUTLER 60)²³.

En el desenlace final (01:32:59) Polanski demuestra su dominio de la sugerencia, puesto que se sabe lo que los personajes están viendo, pero no se le muestra al espectador con una imagen, sino a través de los rostros de aquellos que sí están allí diegéticamente para verlo. En *La naranja mecánica*, Stanley Kubrick se valía del mismo recurso para aumentar la carga

²³“Una referencia que se amplifica por la recurrencia e importancia de objetos surrealistas como las cuchillas de afeitar y la carne podrida”. (Trad. de la A.)

violenta del argumento. Como espectadores que hemos seguido a Carol a lo largo de toda la película, sabemos que ha cometido dos asesinatos y nos imaginamos el aspecto de aquello que los recién llegados encuentran en el apartamento, pero no se nos hace explícito.

Para finalizar, en el minuto 01:35:12 y al igual que sucede en la secuencia del parto de Rosemary en *Rosemary's Baby*, en el momento en que Jake Gittes se pelea con su antiguo compañero en la residencia de ancianos “Mar Vista” para investigar sobre las donaciones que estos han hecho de su dinero hacia la mitad de la trama de *Chinatown* y en el desenlace de *The Tenant*, cuando Trelkovsky es atropellado en mitad de la calle, percibimos como los protagonistas tienden terminar sitiados por una horda de ancianos y/o vecinos, que por un motivo u otro, se entrometen en sus vidas y bloquean sus conductas.

4.2 *Rosemary's Baby* (1968)

4.2.1 – SECUENCIACIÓN DE *ROSEMARY'S BABY*

PRESENTACIÓN

- Créditos (00:00:00)
- Primera visita al apartamento (00:02:34)
- Cena de despedida de Hutch (00:07:27)
- Primera noche en el Bramford (00:09:07)
- Construyendo un hogar (00:11:37)
- Lavandería (00:12:28)
- Paredes indiscretas (00:15:01)

NUDO

- Muerte de Terry (00:15:45)
- Pesadilla de la infancia (00:18:36)
- Presentación de Minnie Castevet (00:19:33)
- Guy pierde un papel (00: 22:06)
- Cena en casa de los Castevet (00:23:56)
- El colgante de raíz de tanis (00: 29:53)
- Ceguera (00:32:54)
- Un actor ocupado (00:34:30)
- Guy propone que tengan un hijo (00:35:24)
- “Encargo” del bebé (00:36:30)
- Pesadilla de violación (00:40:35)
- Despertar (00:46:42)
- Distanciamiento (00:48:51)
- Sospecha de embarazo (00:49:32)
- Rosemary da la noticia de su embarazo (00:53:00)
- Rosemary se cuelga la raíz de tanis (00:54:56)
- El Dr. Sapirstein (00:55:44)
- Brebaje de Minnie Castevet (00:56:17)
- Rosemary se corta el pelo (00:56:38)
- Consulta al Dr. Sapirstein (00:57:18)
- Dolores anormales (00:57:39)
- Rosemary come carne cruda (00:58:34)
- Visita de Hutch (00:51:06)
- Cita con Hutch (01:05:28)
- Saliendo de casa (01:07:23)
- Lluvia y dolor (01:10:27)
- Nochevieja (01:10:40)

- Rosemary sigue comiendo carne cruda (01:11:24)
- Rosemary propone una fiesta con amigos a Guy (01:11:52)
- Preparando el menú (01:13:05)
- Fiesta (01:14:08)
- Fin de fiesta y fin del dolor (01:17:28)
- Muerte de Hutch (01:20:22)

DESENLACE

- Entierro de Hutch (01:22:04)
- Mensaje en un anagrama (01:23:22)
- Rosemary comparte con Guy sus sospechas del complot (01:27:41)
- Rosemary cuenta a Sapirstein sus sospechas del complot (01:30:49)
- Los Castevet marchan de viaje (01:32:03)
- Nuevos indicios (01:32:59)
- Rosemary telefona a Baumgart (01:34:38)
- Consulta del Dr. Sapirstein (01:36:51)
- La cabina (01:39:11)
- El taxi (01:43:19)
- Consulta del Dr. Hill (01:43:47)
- Tercer sueño (01:48:02)
- Rosemary es atrapada y trata de huir (01:48:32)
- Parto (01:50:02)
- Rosemary ha perdido al bebé (01:53:59)
- Histeria prepartum (01:56:22)
- Rosemary sospecha que el bebé no ha muerto (01:58:13)
- Rosemary descubre la verdad y se enfrenta a su hijo (02:00:36)

4.2.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *ROSEMARY'S BABY*

PRESENTACIÓN

-CRÉDITOS (00:00:00)

Una panorámica del edificio Dakota de Nueva York, acompañada por la voz de Mia Farrow entonando una canción de cuna dan comienzo a *Rosemary's Baby*. En sobreimpresión aparecen los títulos de crédito, en fuente cursiva y de color rosa, motivo que Ivan Butler considera característico del tono “engañoso” que adquirirá el conjunto del film: “Even the titles are a cheat –their pink colouring, accompanied by Rosemary’s incongruous lullaby, indicating a girl, whereas her child, Satanic or not, is certainly male [...]” (BUTLER 168)²⁴

-PRIMERA VISITA AL APARTAMENTO (00:02:34)

El joven matrimonio Woodhouse llega a un imponente edificio neoclásico del centro de Nueva York²⁵ para visitar un apartamento disponible en alquiler. Rosemary se pasea perpleja admirando el espacio y dedica miradas cómplices a su esposo Guy, mientras el responsable de la inmobiliaria va abriendo puertas y presentando cada una de las habitaciones. Son muchísimos los aspectos a destacar en esta secuencia, aparentemente sencilla pero con una carga proléptica abundante: no sólo el aparador que bloquea la puerta del armario al fondo del pasillo resulta desconcertante, sino también el hecho de que la anterior inquilina haya fallecido recientemente (igual que sucede con los predecesores de los protagonistas en *The Tenant* o *The Ghost Writer*) y que en una de las notas que Rosemary encuentra sobre una mesa, con letra de la fallecida, pueda leerse “*I can no longer associate myself*” (“*ya no puedo relacionarme conmigo misma*”).

En cuanto los dos hombres consiguen desplazar el pesado bureau de su nueva ubicación, abren el armario y comprueban que en su interior no hay más que un aspirador y unas cuantas toallas.

Ya en la calle, Rosemary muestra su entusiasmo a su esposo y le ruega que se decidan por ese apartamento.

²⁴Incluso los títulos son un engaño –su color rosa y el acompañamiento de la nana incongruente de Rosemary indican que se trata de una niña cuando, en realidad, tanto si es satánico como si no, realmente es un niño”. (*Trad. de la A.*)

²⁵El edificio Dakota, construido entre el 25 de octubre de 1880 al 27 de octubre de 1884, es un bloque de apartamentos localizado en la esquina noroeste de la calle 72 y el Central Park West en la ciudad de Nueva York en Manhattan (NY 10023). Aquí recibe el nombre de “Bramford” de acuerdo con la novela original de Ira Levin.

-CENA DE DESPEDIDA DE HUTCH (00:07:27)

Con marcado acento inglés, el personaje de Hutch explica a sus amigos lo mucho que va a añorarles cuando se muden al nuevo apartamento, mientras retira del horno un succulento cordero asado. Los tres se sientan alrededor de una mesa y saborean la carne. Hutch les cuenta que en la inmobiliaria han llamado para pedirle referencias de los Woodhouse y relata una larga lista de acontecimientos relacionados con la brujería que tuvieron lugar en el edificio Bramford a lo largo de la historia, desde su inauguración en el siglo XIX.

-PRIMERA NOCHE EN EL BRAMFORD (00:09:17)

Rosemary y su esposo Guy estrenan el apartamento y tiene lugar su primera cena en él. A falta de muebles, Rosemary toma una de las tablas de la estantería del armario empotrado del pasillo. La pareja se tiende en el suelo y tiene lugar un encuentro sexual durante el cual, Guy bromea acerca de una de las historias que Hutch les contó la otra noche “*Tschh... I think I hear the Trench sisters jawing!*”²⁶ dice.

-CONSTRUYENDO UN HOGAR (00:11:37)

Al ritmo del tema musical principal (la nana de Rosemary) se desarrollan distintas escenas de decoración del nuevo hogar: se han pintado las paredes de blanco, se ha amueblado cada una de las habitaciones y Rosemary ha colgado cortinas. Su trabajo se interrumpe cuando reconoce a su esposo en uno de los anuncios de televisión. Todo evoluciona armónicamente y hasta el armario empotrado ha sido renovado, con sus estantes forrados en tonos vistosos y con una luz en su interior.

-LAVANDERÍA (00:12:28)

Rosemary está entada ojeando una revista y al fondo, como “enjaulada” desde el otro lado de la verja que alberga las lavadoras, hay otra chica haciendo la colada. Tímidamente, la protagonista levanta la mirada hacia ella y le dice que la ha confundido con Victoria Vetri, ella

²⁶ “*¡Silencio!... ¡Creo que puedo oír a las hermanas Trench masticando!*”. (Trad. de la A.)

se disculpa asegurando que le sucede a menudo y se presenta: es Terry Gionoffrio, que vive en casa de los Castevet como inquilina: ellos la ayudaron cuando se encontraba en la calle, consumida por las drogas y hambrienta. Le cuenta que no tiene más familia que un hermano en la Marina y puesto que el sótano resulta espeluznante, resuelven bajar en lo sucesivo a hacer la colada juntas, además, Terry tiene un colgante "mágico" (regalo de los Castevet) que las "protegerá".

-PAREDES INDISCRETAS (00:15:01)

Por segunda vez, los Woodhouse asisten a las conversaciones de los vecinos al otro lado del fino tabique que separa ambos apartamentos. Guy está en cama y se burla del representante de la inmobiliaria, recordando cuando les explicó la distribución de la casa y su división en dos viviendas por medio de una pared. Rosemary se lanza sobre él y se besan, pero de pronto, en cada de los Castevet lo que parecía una discusión entre dos ancianos se convierte en cántico religioso con una música de flauta como acompañamiento.

NUDO

-MUERTE DE TERRY (00:15:45)

Rosemary y Guy regresan caminando a su apartamento y en plena calle, delante de su portal encuentran a la policía. Ha habido un accidente y cuando se acercan, descubren el cuerpo ensangrentado de la joven Terry quien al parecer, ha saltado desde la ventana dejando una nota de despedida.

Llegan los Castevet y se les comunica lo sucedido, parecen sorprendidos. Un agente pregunta a la señora si sabe de algún familiar de la fallecida con quien poder contactar y asegura que estaba sola, pero Rosemary puntualiza que tenía un hermano en la Marina.

-PESADILLA DE LA INFANCIA (00:18:36)

La cámara se desplaza de izquierda a derecha por la cama matrimonial y se detiene en el rostro de Rosemary, que aunque despierta, ese momento cierra los ojos. A continuación, la

cámara se eleva hasta el papel pintado de la pared y van apareciendo varias imágenes encadenadas: el cadáver de Terry y la imagen de una monja enfadada. En un trabajo anterior sobre esta película apunté lo siguiente:

“A lo largo de esta secuencia, Polanski muestra a la supuesta hermana Agnes gritando encolerizada y tras ella unos obreros que están tabicando el patio del colegio. También observamos a Rosemary, tumbada en la cama y hablando para sí “Le dije a la hermana Verónica lo de las ventanas y ella retiró al colegio de la competición...”. No queda claro lo que ocurre y todo apunta a un simple delirio onírico de la protagonista, pero no es así. Teniendo en cuenta que en la versión original de la película la voz de la hermana Agnes del sueño era doblada por la actriz que da vida a Minnie Castevet, deducimos que Rosemary está soñando mientras escucha la discusión de sus vecinos (tras el suicidio de su protegida, Terry)”. (LÓPEZ Villarquide 13)

Esta secuencia, igualmente enigmática en la novela, resulta importante en lo referente a la carga siniestra de la historia. Rosemary tiende a desarrollar un acusado complejo de culpa cuando, movida por su buena voluntad, acaba perjudicando a terceros; en el caso del sueño, parece ser que se rememora un suceso de la infancia en el cual su colegio fue retirado de una competición en que se iba a participar de forma amañada, a causa de la sinceridad de Rosemary, que contó la verdad. De algún modo, es probable que la protagonista se sienta igualmente responsable de la muerte de la vecina.

-PRESENTACIÓN DE MINNIE CASTEVET (00:19:33)

Se inicia la secuencia con un timbrado y desde un punto de vista subjetivo de Rosemary en la mirilla de la puerta, vemos a Minnie Castevet que espera ser recibida para presentarse a la nueva vecina. La anciana se pasea por la casa y hace preguntas entrometidas a Rosemary: alaba el buen gusto de la joven en cuanto a la decoración y las dos se sientan a tomar un café. Minnie

invita a cenar a los nuevos vecinos y aunque inicialmente Rosemary declina la propuesta, acaba cediendo al "chantaje emocional" de la vieja y promete decidirlo junto a Guy.

-GUY PIERDE UN PAPEL (00:22:06)

Guy llega a casa y encuentra a su esposa recortando unos papeles para forrar algún mueble. Ella le tiende un plato con la cena y lo escucha lamentarse por la pérdida de un importante papel que ha caído en manos de un actor llamado Donald Baumgart. Rosemary le informa sobre la visita de Minnie y explica que ve a los ancianos muy solos, por lo que aunque su esposo no parece muy animado a aceptar la invitación para cenar juntos, finalmente sigue la corriente a la chica.

-CENA EN CASA DE LOS CASTEVET (00:23:56)

Rosemary y Guy llegan al apartamento vecino y Minnie los recibe alegremente. Roman Castevet ha preparado unos combinados de vodka que ofrece a los invitados. Los cuatro charlan sobre viajes y ciudades de origen; Minnie se altera en cuanto ve que su esposo derrama parte del cocktail sobre la alfombra y en cuanto oye el timbre del horno, sale corriendo a la cocina.

Ya en la mesa y cenando, critican el mundo de las religiones y se burlan de la reciente visita del Papa a la ciudad de Nueva York, comparándola con una representación teatral. Rosemary parece incómoda y aunque no es católica practicante, asegura que fue educada como tal.

Rosemary ayuda a Minnie a fregar los platos y en un plano subjetivo, observamos cómo en el salón, Guy está conversando con Roman acerca de algo que los tiene sumamente concentrados y sigilosos; Rosemary sólo puede ver el humo de los cigarros que están fumando los dos hombres.

Ya en el apartamento, la joven pareja comenta entre risas cómo se ha sucedido la velada. Rosemary se ha fijado en que los cuadros han sido descolgados de las paredes y pregunta a su esposo cuál puede haber sido el motivo. Roman ha estado comentando a Guy

asuntos tan interesantes que éste regresará al día siguiente, para sorpresa de Rosemary, que tenía en mente citarse con otra pareja de amigos.

-EL COLGANTE DE RAIZ DE TANIS (00:29:53)

Rosemary está sola en el apartamento y se dispone a leer tranquilamente mientras escucha algo de música, pero suena el timbre y resultan ser Minnie y su amiga Laura Louise, que toman posesión de la casa sin ningún tipo de modales y se plantan en el sofá para hacer calceta junto a la chica.

Rosemary está cansada y explica a las "invasoras" que pasa por el primer día de su menstruación. Minnie le hace entrega de un regalo: al desenvolverlo, reconocemos junto a la protagonista que se trata del colgante de raíz de tanis que servía de "amuleto" a la fallecida Terry. Las dos señoras alientan a la chica a que se lo ponga y le prometen que se acabará acostumbrando al olor.

Cuando Guy regresa, su mujer le muestra el regalo que ha recibido de los vecinos y decide no llevarlo, porque huele muy mal. Guy le recuerda que los obsequios deben usarse y ella lo esconde en un cajón del tocador.

-CEGUERA (00:32.54)

Suena el teléfono en el apartamento de los Woodhouse y Guy contesta, Rosemary lo observa manteniendo una triste y seca conversación con alguien al otro lado de la línea. En cuanto cuelga le explica a su esposa que Donal Baumgart se ha quedado ciego repentinamente y que han decidido darle el papel a él. Explica que necesita salir a dar un paseo y su esposa lo despide comprensiva.

-UN ACTOR OCUPADO (00:34:30)

Rosemary está en casa de su amigo Hutch y le cuenta cómo se ha ido sintiendo en las últimas semanas. Al parecer Guy está muy ocupado trabajando, lo cual es bueno para su carrera, pero la tiene algo "abandonada" y se explica entre sollozos.

Los dos amigos pasean por la calle y comentan el reciente suicidio de Terry

-GUY PROPONE QUE TENGAN UN HIJO (00:35:24)

Rosemary llega a casa y se encuentra con varios ramos de rosas rojas; su esposo la espera al fondo del pasillo, se disculpa por su comportamiento de los últimos días y le pide a su mujer que tengan un hijo. Ella llora emocionada y se abrazan.

-"ENCARGO" DEL BEBÉ (00:36:30)

Los Woodhouse se preparan para una cena romántica en su apartamento, al calor de la lumbre. Todo es perfecto: la suave música, el fuego crepitando... hasta que suena el timbre de la puerta; Guy abre y vemos a Rosemary sentada a la mesa y rogando porque su esposo no permita a la anciana vecina a que les interrumpa con su compañía, precisamente esa noche. Al rato, el chico regresa con dos vasos de mousse de chocolate.

Rosemary la prueba y encuentra un sabor raro en él, decide no tomar más pero Guy se enfada. En una actitud casi paterno-filial, ella finge "ser una niña buena" y tomársela toda, pero en realidad vuelca la mitad del contenido en una servilleta, para tirarlo a la basura cuando él no la vea.

Al poco rato, la chica se siente indispueta y tras tropezar un par de veces, cae al suelo y su marido la toma en brazos para tumbarla en la cama.

-PESADILLA DE VIOLACIÓN (00:40:35)

Sin duda se trata de uno de las secuencias más importantes de la película, debido a la complejidad de sus contenidos y a la abundante carga informativa que contiene, especialmente útil para dilucidar el sentido general del film.

Guy coloca a Rosemary sobre el lecho y el sonido del "tic-tac" del reloj se va haciendo cada vez más intenso (como ya se ha visto en el anterior sueño, sintomático del estado alucinatorio que vive la protagonista). Ella se siente relajada y visualizamos su cama como una balsa flotando sobre el mar, a sus pies, en un plano desde el cabecero; advierte a su esposo que

"tiene que hacer un bebé" y él la tranquiliza contestando que "mañana habrá tiempo de sobra", la anima a que se duerma.

Rosemary está bebiendo un cocktail en la cubierta de un barco, hay varios invitados celebrando algún tipo de fiesta privada, una bandera norteamericana ondea en segundo plano y el supuesto presidente Kennedy (se trata de un doble, nada disimulado) revisa un mapa con un compás. En cuanto esta figura se coloca el gorro del uniforme de capitán, cambia el plano y reconocemos al personaje de Hutch, que comprueba la intensidad del viento en un gesto de la mano que señala el horizonte.

Rosemary siente que su esposo la está desnudando para que esté más cómoda. La desnudez se transforma en un bikini: Rosemary mira alrededor y comprueba que el resto de los asistentes están también en ropa de baño. Hutch espera en tierra sosteniendo una gran cantidad de planos y la protagonista pregunta al presidente que por qué Hutch no va con ellos; éste le contesta que "sólo católicos".

La alianza es retirada de la mano de Rosemary, en un plano semejante al del detalle del fresco de "La Creación" de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Ahora ella está tumbada sobre una especie de andamio y el empapelado de la pared del dormitorio se transforma en dicho fresco. La cámara viaja con ella repasando la vista del fresco en el techo y alguien grita "despacio, con cuidado, está muy alta". Reconocemos los estantes del armario al fondo del pasillo del apartamento.

Hutch grita y advierte sobre la amenaza de un tifón que ya ha matado a 55 personas en Londres, empujado por el viento y portando varios artículos de navegación.

Rosemary camina desnuda hacia la proa del barco y de espaldas, manejando el timón, reconocemos al muchacho encargado del ascensor en el edificio Bramford; éste aconseja a la chica que baje a cubierta y ella le obedece. Al bajar las escaleras, lo que vemos es una amplia sala con una chimenea al fondo. Una iglesia arde a la derecha de la protagonista y camina hasta la cama, se tumba y entonces un grupo de ancianos desnudos, entre los que reconocemos a Minnie y a Laura Louise, la rodean. Sobre la chimenea, la figura autoritaria de un hombre junto a un púlpito y ante Rosemary, su vecino Roman, ataviado con una túnica, que procede a pintarle

el cuerpo con tinta (o sangre) de color rojo. Guy asoma tras Minnie y le susurra que “puede ver, puede oír” a lo que la anciana le contesta “como comió la mousse no puede ver ni oír nada” y le ordena que cante.

Por las escaleras desciende la figura fantasmal de Jackie Kennedy (también una doble) que explica a Rosemary que está atada a la cama por si tiene convulsiones. La protagonista asegura que ha sido “mordida por un ratón” y una bestia no humana (primero con el rostro de Guy y luego sin cara) se abalanza sobre su cuerpo desnudo, recorriendo con las garras la piel pintada.

Rosemary grita “esto no es un sueño ¡está sucediendo realmente!” y alguien cubre su cara con una almohada.

El Papa, con la cara de Hutch, acude junto a la joven portando una maleta roja y dice “me han dicho que has sido mordida por un ratón²⁷”. Ella, que se encuentra en pleno éxtasis sexual, le pide disculpas por no acudir a verlo y él le tiende la mano para que bese su anillo, que tiene la forma del colgante de raíz de Tanis.

-DESPERTAR (00:46:42)

A la mañana siguiente, los Woodhouse se despiertan tarde. Guy avisa de que son las nueve y diez y ella se incorpora somnolienta, explicando que tuvo sueños y pesadillas; su cuerpo está completamente arañado y él le pide disculpas por no haberse recortado las uñas. Mientras estaba desmayada, asegura que tuvo relaciones sexuales con ella, con lo que parece molestarla.

Rosemary desayuna, abre la ventana, se da una ducha y acude a casa de Minnie para devolverle los vasos de la mousse.

-DISTANCIAMIENTO (00:48:51)

²⁷ Así llama Minnie Castevet al “mousse” de chocolate que preparó como postre para la cena de la pareja (en el original en inglés, *mouse*).

Guy ensaya con sus muletas mientras su esposa cose unos pantalones, sentada en el sofá. Pide que la escuche, considerando que "tiene que hablar". Él se disculpa por estar tan centrado en el trabajo, lo cual no significa que no la quiera. Le besa en la frente.

-SOSPECHA DE EMBARAZO (00:49:32)

El matrimonio desayuna en la cocina con total cotidianeidad. Rosemary se acerca al calendario para comprobar algo. Guy le apuesta un dólar a que está embarazada y le recuerda los días exactos que lleva de retraso en su período.

La protagonista acude a su ginecólogo, el Dr. Hill, para hacerse unos análisis.

-EMBARAZADA (00:50:33)

Suena el teléfono y Rosemary contesta para recibir la noticia del doctor: está embarazada y debe regresar a repetir un par de análisis. La joven bailotea como una niña a la que hayan premiado con algo.

Cuando Guy regresa a casa ella le espera con el dólar que se habían apostado en la mano. Lo celebran y él decide comunicarlo a los Castevet.

-ROSEMARY DA LA NOTICIA DE SU EMBARAZO (00:53:00)

Mientras Guy acude a casa de los ancianos a darles la noticia, Rosemary se observa en el espejo del tocador y repite para sí "estás embarazada".

Los Castevet irrumpen en el apartamento acompañados por Guy; felicitan a la joven y abren una botella de vino para celebrarlo. Minnie persuade a la chica para que cambie de médico y sea atendida por un ginecólogo amigo de ellos, que además es famoso en la ciudad. Aunque Rosemary parece dudar al principio, acaba aceptando y Minnie corre a llamarlo por teléfono desde la habitación contigua. Le consigue una cita para el día siguiente. Los cuatro brindan alegres.

-ROSEMARY SE CUELGA LA RAÍZ DE TANIS (00:54:56)

Tendida en la cama y junto a Guy que duerme profundamente, la protagonista repite varios nombres como tratando de decidir cual será el más acertado para su bebé. Se escuchan risas en casa de los Castevet y una sirena desde la calle; Rosemary se incorpora, sale de la cama y busca el colgante que guardaba en el cajón para colgárselo.

-EL DR. SAPIRSTEIN (00:55:44)

Un anciano de piel bronceada está sentado a la mesa de su consulta escribiendo algo en un papel mientras se dirige a la protagonista y le explica que no debe fiarse de lo que le cuenten sus amigas que hayan tenido hijos, ni leer manuales sobre el embarazo. Rosemary pregunta por las pastillas vitaminadas que le había prescrito el anterior doctor y Sapirstein le pide que las olvide, que a partir de ese momento sólo beberá los brebajes naturales preparados por su vecina Minnie, mucho más frescos que cualquier pastilla de origen químico.

-BREBAJE DE MINNIE CASTEVET (00:56:17)

La secuencia arranca con el primer plano de un vaso relleno de un líquido blanco con motitas en suspensión sostenido por Rosemary y, a medida que se abre el campo vemos a Minnie impaciente por que la joven se lo beba. A la pregunta de con qué está hecho, la anciana le contesta en tono de broma que con “rabos de cachorro...” y otras exageraciones.

-ROSEMARY SE CORTA EL PELO (00:56:38)

Guy ensaya el papel con sus muletas en medio del salón de casa y entonces llega su esposa, estrenando un agresivo corte de pelo a lo “garçon”. Guy la observa impresionado y le pregunta que si “ha pagado por eso” con enorme desprecio. Rosemary siente un grave dolor en el estómago desde hace dos días y lo comenta asustada a su esposo. Verá al Dr. Sapirstein el miércoles, como cada semana.

-CONSULTA AL DR. SAPIRSTEIN (00:57:18)

La protagonista sale de la consulta de su nuevo doctor poniéndose el abrigo. Él le explica que sus dolores se deben a una expansión natural de la pelvis y Rosemary reconoce que se había asustado creyendo que pudiera tratarse de un “embarazo ectópico”. El doctor advierte a su paciente que no debe leer libros y cierra de un portazo.

-DOLORES ANORMALES (00:57:39)

Los Woodhouse pasan la tarde jugando al SCRABBLE sobre la alfombra del salón. Afuera la lluvia es intensa y Rosemary se incorpora para dirigirse al dormitorio: parece que sus dolores son muy fuertes y se sienta en una butaca al lado de la cama encogida, mientras escuchamos las notas estridentes y distorsionadas de la banda sonora. De nuevo en pie, vuelve al salón y le dice a su marido que tiene un aspecto horrible, él le responde que no, que es únicamente el peinado lo que no le favorece en absoluto.

-ROSEMARY COME CARNE CRUDA (00:58:34)

Las manos de la protagonista retiran un trozo de filete de su envoltorio ayudándose de un tenedor y un enorme cuchillo, lo coloca en la sartén caliente, apenas unos segundos por cada lado y lo sirve en un plato para comérselo mientras escribe postales de Navidad.

-VISITA DE HUTCH (00:59:06)

El viejo amigo de Rosemary llega al apartamento y se muestra impresionado por el aspecto de la chica. Ella le contesta que se trata de un corte de pelo muy a la moda, pero lo que ha sorprendido a Hutch no es eso, sino la delgadez de la joven, atípica para una mujer embarazada. Hutch conoce al Dr. Sapirstein porque ha traído al mundo a sus dos nietos, pero no le parece normal el estado de su amiga.

Suena el timbre y Rosemary abre la puerta a Roman Castevet; el anciano explica que iba a salir a la calle y pregunta a Rosemary si necesita que le traiga algo. Ella lo invita a conocer a Hutch y de camino, se fija en las orejas perforadas del anciano.

En el salón conversan acerca de los brebajes que Minnie proporciona a la joven y esta le muestra a su amigo el colgante, explicando que se trata de un regalo de los Catstevet. Roman se marcha y Hutch y Rosemary toman café. Ella le dice que nunca antes se había fijado en que Roman tiene las orejas perforadas.

Inesperadamente, llega Guy, todavía maquillado por algún rodaje y se reúne con los otros dos a tomar café. Hutch se despide y la pareja lo acompaña hasta la puerta. Prometen quedar algún día para cenar y cuando se pone el abrigo, Hutch se da cuenta de que ha perdido un guante.

En cuanto cierra la puerta, Rosemary le cuenta a Guy que su amigo le ha dicho que tiene un aspecto horroroso. Guy se marcha a comprar el periódico.

-CITA CON HUTCH (01:05:28)

Guy está viendo una película en televisión y Rosemary descansa en cama cuando suena el teléfono, responde él. Se trata de Hutch, de modo que le pasa el aparato a la habitación para que pueda hablar con la chica. Se citan al día siguiente y Guy le pide detalles, justo después, sale a comprar un helado.

-SALIENDO DE CASA (01:07:23)

Enlazando con la secuencia anterior (Polanski establece un *raccord* sonoro, es decir, un enlace de los planos vía sonido²⁸) se oye un timbrado y vemos que es Rosemary llamando a la puerta de los vecinos: va a salir a la calle y comenta a Minnie que no va a poder tomar su batido de las once de la mañana.

Un Papá Noel agita su campanilla y la calle está repleta de gente haciendo sus compras para Navidad. Rosemary espera a su amigo entre fuertes dolores y parece que éste se retrasa. Entra a buscar una cabina y lo telefonea. En su apartamento una amiga de Hutch explica a la protagonista que éste ha entrado en coma por la mañana y que se lo han llevado al hospital.

²⁸ *Raccord* / continuidad: es la coherencia en la calidad fotográfica (objetivos, emulsión y luz) los tamaños del encuadre (planificación) el movimiento de la acción, las miradas y las posiciones de los personajes, el vestuario o la decoración que ha de haber entre dos planos consecutivos con el fin de evitar "saltos" (errores de *raccord*) en el texto audiovisual. (SÁNCHEZ Noriega 694).

Rosemary regresa caminando por la calle y se observa asustada en el reflejo de un escaparate, entonces oye a Minnie Castevet que grita sorprendida de habérsela encontrado. Juntas toman un taxi de vuelta a casa.

-LLUVIA Y DOLOR (01:10:27)

Rosemary permanece encogida delante del televisor mientras la lluvia cae con fuerza al otro lado del cristal. Su respiración es entrecortada. El dolor se adivina intenso.

-NOCHEVIEJA (01:10:40)

En casa de los Castevet se preparan para recibir el Año Nuevo con una fiesta entre amigos. Rosemary está sentada en un sofá junto al Dr. Sapirstein, que trata de tranquilizarla respecto a sus dolores; le presentan al dentista que hizo la cadena de su colgante y brindan juntos por el año 1966 "¡el año uno!".

-ROSEMARY SIGUE COMIENDO CARNE CRUDA (01:11:24)

La música distorsionada habitual a lo largo de la película acompaña una escena desconcertante, en la que vemos las manos de Rosemary preparando un pollo para ser horneado: le quita las vísceras y se las come, pero sólo es consciente de lo que hace en el momento que ve su reflejo, casualmente, en la tostadora. Acto seguido la vemos vomitando en el fregadero.

-ROSEMARY PROPONE UNA FIESTA CON AMIGOS A GUY (01:11:52)

Es pronto por la mañana y Guy sale del dormitorio en pijama para descubrir a su esposa sentada en la mesa de la cocina, preparando un menú: ha decidido dar una fiesta para los amigos a los que hace meses que no ven. Ni Minnie, ni Roman, ni Laura Louise ni el Dr. Sapirstein estarán invitados, será sólo para menores de sesenta años.

-PREPARANDO EL MENÚ (01:13:05)

Minnie insiste en ayudar a la joven a cocinar para la fiesta, con la excusa de entrar en la casa para entregarle el batido, pero Rosemary decide tomarlo "más tarde". Agradece su ayuda pero le pide que la deje sola. En cuanto la anciana se va, vemos que vierte el contenido del vaso en el fregadero.

-FIESTA (01:13:05)

El apartamento de los Woodhouse está repleto de jóvenes que dan la enhorabuena a los futuros padres, aunque algunos hacen notar su extrañeza ante el aspecto cadavérico de la embarazada. Rosemary charla con una amiga, que le pregunta por el Dr. Hill, pero nada más comenzar a explicarle que ha decidido cambiar a otro doctor, Guy interrumpe la conversación y pide a la chica que e ayude a llevar un par de bandejas al salón para que Rosemary se quede sola.

Pero la muchacha no puede contener el llanto y un grupo de amigas la acompañan a la cocina y cierran la puerta para que nadie pueda entrometerse: es el momento de que Rosemary se desahogue.

Ella les explica lo de los dolores y horrorizadas, le insisten en que deje a ese médico y vuelva a ver a Dr. Hill o a otro, que no es normal que soporte ese sufrimiento.

-FIN DE FIESTA Y FIN DEL DOLOR (01:17:28)

Rodada en un larguísimo plano secuencia de tres minutos, esta escena es uno de los momentos más delicados de la cinta, por lo ambiguo del comportamiento del personaje de Guy.

Los invitados se han marchado y sólo quedan en el salón Rosemary y su esposo: él muestra su enfado al conocer la intención de su esposa de abandonar al Dr. Hill para pedir opinión médica a otro profesional. Rosemary llora por lo injusto de la situación y dice que hace días que ya no bebe los batidos de Minnie y que se prepara ella misma otras bebidas; advierte que se pagará otro ginecólogo si su marido no al ayuda pero entonces, el dolor cesa y sonrío ilusionada: "está vivo, se está moviendo" dice.

Guy pregunta incómodo qué ingredientes tenían esas bebidas que se ha estado preparando y cuando su mujer le coloca la mano en el vientre para hacerle partícipe de los movimientos que puede notar de la criatura a través del vientre, él aparta la mano con incomodidad. Parece que no se “alegra” precisamente ante la nueva situación. Decide recoger los desperfectos de la fiesta.

-MUERTE DE HUTCH (01:20:22)

Se escuchan de nuevo las notas de la nana que es tema musical central en la película: los obreros están empapelando el cuarto del bebé ante la atenta mirada de Rosemary y Minnie, que le ofrece de nuevo su brebaje; la muchacha lo bebe con gusto.

Traen una cuna y preparan las ropitas de la criatura en su armario.

Rosemary dispone su maleta para cuando tenga que acudir al hospital y entonces suena el teléfono: vemos a Guy sentado en el sofá y escuchando atento la conversación. La chica cuelga y se dirige a su marido para darle la noticia de que Hutch ha muerto.

DESENLACE

-ENTIERRO DE HUTCH (01:22:04)

Rosemary llega al cementerio en un taxi cuando los familiares se están retirando. Saluda y da el pésame a las hijas de Hutch y la señora Cardiff, íntima amiga del fallecido, se le acerca para hacerle entrega de un paquete: Hutch pidió expresamente que se lo enviaran a Rosemary poco antes de morir, en un momento en que recuperó la consciencia de forma transitoria. La chica lo recoge sin comprender de qué puede tratarse y la señora le da el último recado de parte de su amigo “el nombre es un anagrama”. Ambas ignoran lo que puede significar, pero se animan a creer que se refería al título del libro.

-MENSAJE EN UN ANAGRAMA (01:23:22)

La protagonista acaba de entrar en casa, se calza las zapatillas y llaman a la puerta. Minnie le entrega su batido y curiosear acerca del paquete que la chica sostiene en la mano, ella le explica que es un regalo que alguien acaba de entregarle.

Con un cuchillo de la cocina, corta el envoltorio y descubre el título de la obra: *All of them Witches*. Rosemary lee superficialmente algunos títulos de cada capítulo, se trata de una recopilación de biografías de brujos famosos. En el texto dedicado a Adrian Marcato especifican que fue asesinado delante del edificio Bramford, y no en el vestíbulo, como Hutch les había contado en la época de su mudanza.

Al evocar el mensaje "el nombre es un anagrama", se le ocurre probar a resolverlo con las piezas del SCRABBLE. Tras probar con varias combinaciones poco convincentes, se fija en el libro y ve que hay una página marcada: el apellido Marcato está subrayado. Con las letras del nombre "Adrián Marcato", Rosemary recompone el nombre de su vecino "Roman Castevet".

-ROSEMARY COMPARTE CON GUY SUS SOSPECHAS DEL COMLOT (01:27:41)

Guy regresa a casa y descubre que Rosemary se ha encerrado por dentro. Ella le abre y explica sus sospechas. Guy no da muestras de querer comprender lo que le cuenta su esposa y trata de restar importancia a sus palabras. La chica le explica que están en peligro y que no está dispuesta a jugar con la seguridad de su bebé, pero él no la escucha. Como si se tratase de una niña pequeña, le prohíbe seguir leyendo y coloca el libro en lo alto del estante.

-ROSEMARY CUENTA A SAPIRSTEIN SUS SOSPECHAS DEL COMLOT (01:30:49)

El ginecólogo de Rosemary se muestra comprensivo ante los comentarios de su paciente: es lógico que no quiera tener más contacto con sus ancianos vecinos nunca más. Puesto que no continuará bebiendo los preparados de Minnie, decide recetarle unas pastillas para las últimas semanas.

Rosemary se tranquiliza y Sapirstein, aprovecha para contarle confidencialmente que al viejo Castevet no le queda mucho tiempo de vida ya que está enfermo. Podrá descansar

sabiendo que la pareja abandonará la ciudad en los próximos días, para hacer un "viaje de despedida" antes del último adiós.

-LOS CASTEVET MARCHAN DE VIAJE (01:32:03)

Los dos ancianos se despiden de los Woodhouse en la puerta del edificio, justo antes de tomar un taxi que les lleve al aeropuerto. Con los mejores deseos, abandonan la ciudad y Rosemary respira aliviada.

-NUEVOS INDICIOS (01:32:59)

Guy entrega a su esposa las pastillas con un vaso de agua y cuando ella le pregunta por el libro de brujería, él le contesta que lo ha tirado a la basura. Rosemary da muestras de su enfado, pero a su esposo no parece importarle: le da las píldoras y se marcha.

La protagonista cruza la calle en medio del tráfico sin advertir el peligro de los coches, escuchamos a algún conductor que le grita que camine con cuidado. La chica camina sin pensar y se quita el colgante del cuello para dejarlo caer en el hueco de una alcantarilla. La vemos entrar en una librería de viejo y regresar a casa en taxi, leyendo un libro sobre brujería que sin duda acaba de adquirir. Rosemary se está informando sobre los aquelarres y descubre que para realizarlos necesitan un objeto personal de aquél a quien se quiera perjudicar o matar.

-ROSEMARY TELEFONEA A BAUMGART (01:34:38)

En un primer plano de la nuca de Rosemary, vemos que está hablando por teléfono con Donald Baumgart. Ahora que la chica sabe que para los rituales de brujería se necesita una prenda de la víctima, decide preguntar al actor al que Guy reemplazó por haberse quedado ciego repentinamente, si ha perdido algún objeto. Él le contesta que Guy tiene su corbata, pero que la intercambiaron un día en que se vieron para tomar algo. Rosemary comienza a dar forma coherente a las circunstancias y se despide rápidamente para colgar el teléfono y salir corriendo de la casa.

-RECOGIENDO PARA HUIR (01:36:19)

La protagonista toma su libro de brujería, algo de dinero del fondo del armario, unas pastillas y la maleta del hospital. Abandona el apartamento.

-CONSULTA DEL DR. SAPIRSTEIN (01:36:51)

Rosemary sostiene su maleta en la sala de espera del ginecólogo. Escuchamos a la enfermera que pide confirmación a la paciente, de que todavía no está de parto, ya que el médico no tiene citación para verla. La chica solicita un encuentro y la muchacha la invita a sentarse y pide que espere unos minutos.

La protagonista ojea una revista y ve salir a la anterior paciente, que le sonríe con naturalidad. La enfermera comenta lo agradable que le resulta el perfume que Rosemary lleva en esta ocasión, mucho mejor que el que utiliza habitualmente; la chica le explica que se trataba de un amuleto del que acaba de desprenderse y entonces la enfermera bromea y le asegura que el Dr. Sapirstein debería seguir su ejemplo y cambiar de loción para el afeitado, porque huele exactamente igual. En cuanto Rosemary la oye decir eso, reacciona estableciendo una nueva conexión en su explicación del supuesto complot y sale corriendo de la consulta, con el pretexto de que debe decirle algo a su esposo, que la está esperando abajo.

-LA CABINA (01:39:11)

La secuencia en la cual la protagonista entra en una cabina de la calle para telefonar a su anterior médico, el Dr. Hill, es un ejemplo más de lo efectiva y perfecta que es la manipulación a la cual Polanski somete a sus espectadores. Rosemary entra en una cabina y llama ansiosa a su médico, pero la respuesta al otro lado de la línea es que no se encuentra en la consulta en ese momento; ella le da el número de la cabina y pide que le devuelva la llamada cuanto antes. Es una “emergencia”.

La ansiedad que vive la protagonista se traspasa fácilmente al espectador: si con anterioridad en la consulta del Dr. Sapirstein han comentado lo altas que son las temperaturas ese verano, es ahora, cuando Rosemary está dentro de la cabina, sudando y sufriendo, cuando

más angustiada resulta la escena. Una mujer camina en dirección a la cabina con intención de llamar mientras Rosemary espera con la puerta abierta a recibir la llamada del Dr. Hill, así que descuelga y finge una conversación trivial para despistar a la señora, que acaba marchándose.

A continuación, suena el teléfono: la enfermera llama para confirmar que Rosemary es una paciente del doctor y ella le explica que sólo la atendió una vez, pero que necesita que la atiendan ahora y ruega que la llame.

Esperando la respuesta y con el teléfono colgado, la joven habla como para sí, repite el título del libro y promete a su futuro bebé que nadie le hará daño. Suena de nuevo el timbre y la chica descuelga para hablar con su anterior ginecólogo, el Dr. Hill.

Con ritmo atropellado, le explica la situación tal y como ella la concibe y aunque el médico le intenta hacer entender que en ese momento no está trabajando, la muchacha ruega con desesperación que la vea ahora y él acaba cediendo. Mientras pronuncia esas últimas palabras, detrás de Rosemary irrumpe la figura siniestra de un hombre que espera fuera de la cabina, de espaldas, y que creemos que es el Dr. Sapirstein. La chica se gira temerosa de que así sea y la descubra, pero entonces el hombre se da la vuelta y comprobamos que no es nadie conocido.

-EL TAXI (01:43:19)

Rosemary ha tomado un taxi para llegar a la consulta del doctor Hill y la vemos pagando al conductor y diciéndole que se quede con el cambio. A continuación, le pide que vigile hasta que ella haya entrado en la casa.

-CONSULTA DEL DR. HILL (01:43:47)

Al fondo del pasillo y a través de una puerta entreabierta, vemos a Rosemary, sentada en una butaca y explicándole a su doctor de confianza lo que le está sucediendo.

El Dr. Hill parece dispuesto a escucharla y le pregunta si puede quedarse con los libros de brujería que acaba de mostrarle. Rosemary llora de la emoción al comprender que es la primera persona que da muestras de creer sus teorías, pero en cuanto pronuncia el nombre del Dr. Sapirstein, al médico le cambia la cara, puesto que lo conoce. No obstante, conduce a

Rosemary hasta una habitación tranquila y le anima a descansar un rato hasta que arregle sus papeles para poder ingresarla esa misma noche en la clínica "Monte Sinaí". La protagonista comprueba el dinero que lleva encima y retira de su bolso el frasco de pastillas que ha estado tomando por tratamiento del Dr. Sapirstein.

-TERCER SUEÑO (01:48:05)

Las visiones oníricas de Rosemary se desarrollan esta vez con su bebé en brazos y rodeada de personas desconocidas que sonríen a la criatura.

-ROSEMARY ES ATRAPADA Y TRATA DE HUIR (01:48:32)

Se enciende la luz y Rosemary sonríe diciendo que se había quedado dormida. La puerta se abre y el Dr. Hill se retira para permitir entrar en la habitación al Dr. Sapirstein, acompañado de Guy Woodhouse. Los dos hombres le dicen que se tranquilice y la amenazan con llevarla a un hospital psiquiátrico si no deja de mencionar la brujería.

Salen de la casa disculpándose por la situación y agradeciendo al Dr. Hill su colaboración. Les espera un coche y cuando se abre la puerta y Rosemary entra, reconocemos al amigo de los Castevet, el anciano dentista que hizo la cadena del amuleto de la chica y al que le presentaron en la noche de Fin de Año.

Cuando llegan al edificio, el ascensorista saluda amistoso a la Señora Woodhouse y ella toma sus llaves tira el bolso al suelo con su dinero y su cartera; aprovechando que los tres hombres se han agachado a recoger las cosas, ella toma corriendo el ascensor y escapa.

Con dificultad, logra manejar el viejo ascensor y abre la puerta en cuanto llega a su piso, pero ha dejado un desnivel importante y tiene que saltar para alcanzar el suelo. Con la carrera, la vemos gemir de agotamiento y tal vez, sufriendo las primeras contracciones. Entra en la casa y cierra con pestillo. Guy golpea al otro lado y ella le grita que se vaya al infierno.

Parece que la han dejado libre y entonces la chica corre al dormitorio y llama por teléfono a una amiga.

-PARTO (01:50:02)

Rosemary deja un recado en casa de la persona con la que quiere hablar y antes de que cuelgue, vemos tras ella como dos hombres caminan de puntillas por el pasillo sin que ella lo note. En cuanto se vuelve, la habitación se llena de ancianos y Guy camina ante ellos; el Dr. Sapirstein porta una jeringuilla y la chica golpea a su marido con el teléfono. Todos se abalanzan sobre ella, le aplican una inyección y el doctor advierte que dará a luz inmediatamente. Rosemary llora y pide perdón ala criatura, que no va a poder nacer el espacio esterilizado y limpio de un hospital.

-ROSEMARY HA PERDIDO EL BEBÉ (01:53:59)

Desde un fundido negro, la escena se inicia con el sonido cotidiano del tic-tac del reloj. Guy está sentado a los pies de la cama y saluda su esposa, que ocupa el lugar de la cámara. Ella le pregunta que si está todo bien y qué ha sido y Guy le contesta que un niño. Vuelve a dormirse.

Ahora Rosemary se despierta y encuentra a Laura Louise leyendo una revista a su lado, sentada en una silla; le pregunta por el bebé y la vieja sale corriendo en busca del Dr. Sapirstein sin decirle nada.

Llegan a la habitación Guy y el médico, vistiendo chaquetas negras. El doctor se relame la comisura de los labios, como si viniera de haber estado comiendo (de hecho, más adelante sabemos que celebraban el nacimiento de la criatura con una fiesta y pastel). Rosemary pregunta y ellos le dicen que el bebé murió, pero no les cree y grita llamándoles mentirosos. Sapirstein le aplica otra inyección para tranquilizarla.

-HISTERIA PRE-PARTUM (01:56:22)

Rosemary está incorporada en cama, con una bandeja de comida en el regazo, Guy le tiende una píldora y ella se la toma con un vaso de agua. Su marido le explica que lo que debió de sufrir fue lo que el doctor denomina “histeria pre-partum” y que se comportó como una auténtica loca minutos antes de dar a luz.

Rosemary se limita a sorber cucharadas de la sopa, mientras su marido le habla de un futuro en Beverly Hills y la posibilidad de tener otros hijos tan pronto como ella se sienta recuperada. Antes de marcharse, le dice a Guy que le enseñe el hombro izquierdo y él lo hace entre risas. Rosemary trata de asegurarse de que su marido no ha sido “marcado” al unirse al grupo de satanistas.

-ROSEMARY SOSPECHA QUE EL BEBÉ NO HA MUERTO (01:58:13)

El parte meteorológico en la televisión da cuenta de la ola de calor que azota a la ciudad de Nueva York. Rosemary se levanta para apagar el aire acondicionado, porque le parece oír a un bebé llorando; en ese momento llega una de las ancianas portando una bandeja con su medicación y el sacaleches, que enciende de nuevo el aparato.

Rosemary esconde la pastilla en el mueble del cabecero y al rato aparece su marido quejándose del calor. Ella le pregunta por los nuevos vecinos, que si tiene un niño, porque lo ha estado oyendo y él le responde que está en lo cierto.

Cuando Laura Louise retira la bandeja con la leche de Rosemary, ella introduce una cucharilla sucia de café a lo que la anciana le contesta que no lo haga. Parece que la leche no la tiran, aunque a ella le digan que sí.

-ROSEMARY DESCUBRE LA VERDAD Y SE ENFRENTA A SU HIJO (2:00:36)

La protagonista sale de la cama y se pone la bata. Entra en el armario del pasillo y retira los estantes, para comprobar que hay una puerta detrás, a través de cuya cerradura, en un plano subjetivo, vemos el pasillo del apartamento de los Castevet.

Llega hasta la cocina y toma un enorme cuchillo, pero al oír que alguien entra en la casa, se esconde en el cuarto del niño. La cuna se balancea y ella la para con la punta del cuchillo, con el fin de que deje de hacer ruido y así no sea descubierta. Su marido toma unas botellas de la nevera y sale otra vez del apartamento.

De nuevo en el armario del pasillo, al pasar por debajo del estante superior, la muchacha repite las palabras “easy, easy” que alguien había dicho durante su pesadilla de violación. Abre

la puerta y entra en el apartamento vecino. A su derecha se para a observar el cuadro de una iglesia ardiendo, también presente en aquel sueño y repite para sí otra frase de aquel día “got her too high”²⁹.

En una puerta que abre, encuentra un cuadro³⁰ de motivos de brujería y en seguida se oyen risas desde el salón, al fondo de la estancia. Rosemary camina hacia allí.

Cuando entra en la sala ve a los ancianos reunidos en una especie de fiesta. Guy se encuentra entre ellos, charlando animadamente con Minnie. Sobre la chimenea, un cuadro de Adrián Marcato que ya habíamos visto durante la pesadilla de violación. Rosemary les grita indignada y camina hacia la cuna cubierta con sábanas negras, pero en cuanto aparta la tela para mirar dentro, grita horrorizada al descubrir a una criatura que no parece humana.

“¿Qué le habéis hecho en los ojos?” dice, pero al parecer tiene los ojos de su padre, que no es Guy, sino Satanás.

Minnie se acerca a ofrecerle una taza de té y Guy trata de convencerla de que las cosas hubieran sido muy parecidas si el bebé hubiera muerto realmente, pero a cambio, de esta forma han salido ganando. Su mujer le escupe en la cara.

Llegan nuevos invitados y se acercan a la cuna, un japonés toma fotografías con insistencia y la protagonista, acaba sometiendo su voluntad y aceptando ser la madre de la criatura. Camina hacia la cuna y pasa a reemplazar a Laura Louise, que está zarandeando sin cuidado al bebé, de modo que éste no para de llorar.

Se cierra la película con la misma toma aérea del edificio Dakota de Nueva York con que se había iniciado, y la música de fondo tarareando una nana con la voz de Mia Farrow.

²⁹“*Despacio, despacio*”/La lleváis demasiado alta”. (Trad. de la A.)

³⁰ Se trata de una reproducción de la obra de Francisco de Goya “Escena de brujas”, “*Pintada por Goya para decorar una de las salas de la finca El Capricho, propiedad de los Duques de Osuna situada en las afueras de Madrid. El maestro nos muestra un grupo de brujas vestidas de negro y encapuchadas, con lechuzas sobre sus cabezas y figurillas en las manos, que podían ser pequeños exvotos de cera empleados en las actividades de magia*”.

4.2.3 - COMENTARIOS DE *ROSEMARY'S BABY*

Rosemary's Baby es el primer ejemplo de ese tipo de película “crípticamente polanskiana”, que el director continuará cultivando hasta el día de hoy. Semejantes a partidas de SCRABBLE, *Rosemary's Baby*, junto con *Chinatown* y *The Ghost Writer*, son el resultado de guiones perfectos, medidos escrupulosamente, en donde al espectador se le ofrece una gran cantidad de información difícilmente asimilable en un primer visionado: datos que se han de combinar sólo tras haber visto las cintas dos o tres veces, para dar sentido a interpretaciones más complejas e infinitamente más sustanciosas.

Para comenzar, se escoge el legendario edificio Dakota como escenario fundamental. Construido entre el 25 de octubre de 1880 al 27 de octubre de 1884, es un bloque de apartamentos localizado en la esquina noroeste de la calle 72 y el Central Park West en la ciudad de Nueva York en Manhattan (NY 10023). Aquí recibe el nombre de “Bramford” de acuerdo con la novela original de Ira Levin. Uno de tantos edificios neoyorkinos cuya fama precede siempre al conocimiento real que cualquier espectador tenga de él. Perfecto para la ocasión.

Son muchos los momentos de *Rosemary's Baby* que han sufrido aberrantes amputaciones en el camino hacia su versión doblada al castellano. Los momentos más “cruels” respecto a este asunto se dan por ejemplo en el minuto 00:09:07, donde se optó por silenciar la frase de Guy Woodhouse a su esposa “*Tschh... I think I hear the Trench sisters jawing!*”, de modo el espectador no es consciente de la broma y considera que el personaje de Guy se limita a mover los labios y gesticular. Lo mismo sucede con el inicio de la escena, en la versión doblada, se sustituyó la frase de Rosemary “*Guy: Let's make love*” por la mucho más sutil (aunque imprecisa) “*Guy: apaga la luz ¿quieres?*” o con la secuencia de la pesadilla de violación, en donde Mia Farrow pronunciaba una frase que se hizo especialmente famosa durante su época y que sirvió para promocionar el film: “*This is not a dream! This is really happening!*” pero que en la versión doblada al castellano, no existe.

Dando irremediabilmente la razón a Ivan Butler en su teoría de que en general, *Rosemary's Baby* es una pura trampa (“Certainly, nearly everything and everybody in *Rosemary's Baby* is a cheat” 167) notamos que sirviéndose de un guiño al espectador, Roman

Polanski contó con la actriz Victoria Vetri para interpretar el papel de Terry Gionoffrio, y es con esta supuesta “actriz famosa” con quien Rosemary la confunde durante su primer encuentro en la lavandería (00:12:28) pero su nombre artístico es el que figura en los créditos (Angela Dorian). Asimismo, parece ser que la relación del director con John Cassavetes era tan tensa que provocó en el actor un tipo de interpretación ambigua, como a disgusto, muy acertada para un personaje que nunca se sabe de qué pie cojea. También sabemos que el ejemplar de TIME Magazine que aparece en pantalla cuando Rosemary espera en la consulta del Dr. Sapirstein (01:36:51) fue publicado realmente, el 8 de Abril de 1966, con el polémico titular de portada “*Is God Dead?*”. Lo mismo sucede con la secuencia de la cabina (01:39:11) que pone en tensión al espectador porque cree que el hombre que espera en la calle a Rosemary es el Doctor del cual ella está huyendo; al darse la vuelta no lo reconocemos como tal (ni ella ni nosotros) pero se trata de Richard Sylbert, el productor de la película, haciendo un cameo de lo más particular. En este caso, el efecto siniestro deriva de la percepción del *doblo* en relación al estudio de Freud: La espalda del hombre que espera fuera de la cabina induce tanto a Rosemary como al espectador que asume su perspectiva, a creer que se trata del Dr. Sapirstein.

Otro momento equívoco en la película sucede cuando Rosemary se cita con Hutch en el edificio Time & Life. Es Navidad, él se retrasa y ella sufre terribles dolores. Se mira en un cristal y aunque lo que asusta a la chica es su aspecto demacrado, al espectador le llama la atención el motivo que decora la vitrina en donde se refleja ella: se trata de un Portal de Belén en el que falta la figura de San José, claro guiño a lo que ella misma representa (como “Virgen María”) de cara a una interpretación religiosa e invertida de la historia.

Respecto a esas piezas características con las que se compone la partida de SCRABBLE que es esta película, conviene destacar algunas frases que Rosemary oye a través del tabique que separa su dormitorio del salón de los Castevet: “*If you want my opinion, we shouldn't tell her. That's my opinion*” (00:15:01) es lo que dice Minnie Castevet refiriéndose a Terry, pero que Rosemary introducirá en su sueño colocándolas en boca de la hermana Agnes, una monja de su época de estudiante, como una frase grabada en el subconsciente.

Son también importantes los detalles en los cuales parece que sólo repara la protagonista, como las notas de la difunta señora Gardenia (“*I can no longer associate myself*”) en la primera visita al apartamento (00:02:34) o la ausencia de cuadros en las paredes de los Castevet, cuando los Woodhouse van a cenar a su casa (00:29:53). Con estas informaciones de tipo proléptico, Polanski también alienta al espectador a que se recuerde dicho detalle o a volver a ver la película para fijarse en ello. En el desenlace serán de vital importancia: intuimos que la anciana tal vez cultivase plantas para las pócimas de los vecinos y que su relación con ellos la llevó a un punto crítico en el que tuvo que parar, renunciando a seguir sumándose a sus aquelarres (“*ya no puedo sumarme*” podría ser una nota inacabada de disculpa ante el abandono que iba a hacer, interrumpido por su muerte).

Sobre los cuadros que los Castevet retiran de la pared de su casa la noche de la cena, entendemos que lo hacen debido a su temática satánica (“Fiesta de brujas” y retrato del brujo Adrián Marcato) o antirreligiosa (el incendio de una iglesia) y sin embargo, Rosemary los fija inconscientemente en su memoria durante la pesadilla de violación y los reconoce cuando regresa al apartamento durante el desenlace y los ve colgados en su sitio; el espectador deduce, por consiguiente, que esa noche trasladaron a la joven en una cama por el pasillo, cruzando ante esas imágenes.

Para transmitir normalidad en la vida de los personajes, Polanski se sirve de una musiquilla de piano que alguien interpreta desde alguno de los apartamentos vecinos. Es un recurso que también aparece en *Repulsion*, *Chinatown* o *The Tenant* y que en esta película es repetido con frecuencia y que entronca directamente con las reflexiones de Ewa Mazierska en su estudio *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, en el que asegura que tanto en este film como en *Repulsion*, la música y el sonido son invasivos y especialmente discordantes cuando el personaje protagonista se encuentra solo (111).

4.3 *Chinatown* (1974)

4.3.1 – SECUENCIACIÓN DE *CHINATOWN*

PRESENTACIÓN

- Títulos de crédito (00:00:00)
- Revelación de un adulterio en el despacho de Gittes (00:01:40)
- Visita de falsa Mrs. Mulwray (00:03:27)
- Investigando a Mr. Mulwray en la Asamblea Municipal (00:05:18)
- Visita al cauce seco del río (00:07:34)
- Visita a los desagües de agua dulce en el mar (00:09:00)
- De regreso: control de la hora (00:11:13)
- Compilación de información (00:12:11)
- Paseo por Echo Park (00:14:08)
- Tejado en “El Macondo” (00:14:48)
- Titulares en el barbero (00:15:37)
- Chistes fuera de lugar. Visita de Mrs. Mulwray auténtica (00:17:06)
- En busca de Mr. Mulwray
- Despacho. Conociendo a Yelburton (00:19:46)
- Coincidiendo con antiguo compañero, Mulvihill (00:22:47)
- Llegada a la mansión de los Mulwray (00:23:36)
- Gittes inspecciona el jardín y su estanque (00:25:05)
- Mrs. Mulwray recibe a Gittes. Olvidando la demanda (00:26:53)
- Encuentro con el teniente Escobar: Hollis I. Mulwray ahogado (00:29:31)

NUDO

- Mrs. Mulwray reconoce el cadáver (00:32:08)
- Siguiendo la corriente (00:34:03)
- Mrs. Mulwray agradecida (00:34:21)
- Nuevos ahogados en el depósito forense (00:34:38)
- Conversación en el cauce seco (00:36:18)
- Colándose durante la noche en la presa de Oak Pass (00:38:13)
- Perdiendo la nariz (00:40:03)
- Gittes comenta el descubrimiento de fraude. Llamada de Ida Sessions (00:41:09)
- Comida con Mrs. Mulwray (00:43:13)
- Consultando necrológicas mientras espera
- Gittes exige sinceridad (00:44:46)
- Última oportunidad de confesión, antes de subir al coche (00:47:30)
- Insistiendo en el despacho de Yelburton (00:48:38)
- El nuevo director atiende a Gittes (00:51:45)
- La viuda Mulwray visita a Gittes para contratar sus servicios (00:54:22)

- Conociendo las posesiones de Mr. Cross en "Albacora Club" (00:57:18)
- Comida con Mr. Cross (00:58:26)
- Consultando el Registro (01:03:24)
- En los naranjales de Arizona (01:05:42)
- Despertado de la paliza (01:09:45)
- Jasper Lamar Crabb y otros ancianos millonarios (01:10:18)
- Llegada a "Mar Vista" (01:11:46)
- Preguntas sobre los residentes (01:12:24)
- Reconociendo a los terratenientes (01:13:41)
- Huyendo de los corruptos (01:15:42)
- Recuperando la compostura (01:16:57)
- "Lo menos posible" en casa de Mrs. Mulwray (01:17:13)
- Curando las heridas (01:18:51)
- Cherchez la femme* (01:20:23)
- Llamada de auxilio (01:22:30)
- Siguiendo a Evelyn (01:25:30)
- Gittes descubre el secreto (01:27:00)
- Exigiendo explicaciones (01:28:13)
- Descansando en el departamento (01:31:33)
- Acudiendo al encuentro con Ida Sessions (01:33:27)

DESENLACE

- Allanamiento de morada (01:34:01)
- Acusaciones irresponsables (01:39:18)
- Nuevas revelaciones (01:40:27)
- La verdad (01:42:42)
- "A salvo" en Chinatown (01:49:06)
- Una ayuda improvisada (01:51:00)
- Escondido y huyendo de nuevo (01:51:58)
- 1712 Alameda (01:53:48)
- Cerrando el trato con Mr. Cross (01:54:37)
- Descubriendo al padre (01:54:44)
- En Chinatown (01:58:00)

4.3.2 - ANÁLISIS DE LA SECUENCIAS DE *CHINATOWN*

PRESENTACIÓN

-TÍTULOS DE CRÉDITO (00:00:00)

De acuerdo con el estilo *noir* al que supuestamente Polanski quiso rendir homenaje con esta película, los títulos de crédito se deslizan por la pantalla sobre un fondo sepia y al hilo de un tema de Jerry Goldsmith apropiado para el género.

-REVELACIÓN DE UN ADULTERIO: EL TRABAJO DE GITTES (00:01:40)

La fotografía de una pareja de amantes abre la primera secuencia del film; el detective Jack Gittes hace entrega a su cliente Curly, de los documentos que demuestran la infidelidad de su esposa y es lo primero que el espectador conoce del oficio del protagonista: que se dedica a la deshonorosa tarea de destapar adulterios.

Abatido por la revelación, el cliente toma un trago de licor que Gittes le ofrece y promete pagarle tan pronto como reciba las bonificaciones pendientes de su última pesca “*pagan menos que cuando es aún de albacora*”.

-VISITA DE LA FALSA MRS. MULWRAY (00:03:27)

Una adinerada dama acude al despacho interesada en contratar los servicios de Gittes convencida de que su esposo, el Ingeniero Jefe de la compañía de Agua y Energía de la ciudad, le es infiel.

-INVESTIGANDO A MR. MULWRAY EN LA ASAMBLEA MUNICIPAL (00:05:18)

Gittes asiste a la Asamblea convocada para debatir la construcción de una presa de agua dulce, en la que participa Mr. Mulwray. Se abre la secuencia con un plano subjetivo desde el asiento del detective, con la imagen de un comic abierto por encima del hombro del hombre que tiene sentado delante en la sesión. Indirectamente (puesto que el motivo por el que está allí no es otro que comprobar si hay alguna presunta amante cerca del Ingeniero) Gittes es testigo del descontento y la apatía populares ante la negativa de Mr. Mulwray para construir dicha presa; al parecer, la sequía es cada vez más grave y los campesinos ven peligrar sus pastos y cultivos.

-EN EL CAUCE SECO DEL RÍO (00:07:34)

Siguiendo al Ingeniero jefe, el protagonista alcanza el cauce seco de un río y asoma con sus prismáticos para identificar lo que aquél hace una vez que baja del coche y camina por entre la tierra yerma. Vemos que habla con un muchacho subido a lomos de un caballo y que a continuación consulta unos planos.

-EN LOS DESAGÜES DE AGUA DULCE EN EL MAR (00:09:00)

Gittes sigue a su objetivo de trabajo y así llega hasta los desagües en el mar del agua contenida en una presa. Con un plano habitual en Polanski, observamos a Mr. Gittes tal y como lo hace el personaje del detective, con su imagen reflejada en el espejo retrovisor del coche, desde donde lo sigue con el fin de no ser descubierto.

Por la manera de moverse del hombre, parece que no se encuentra muy animado: se agacha para coger una estrella de mar seca y arrastra los pies entre las rocas. Gittes lo observa en la distancia.

-DE REGRESO: CONTROL DE LA HORA (00:11:13)

Se ha hecho de noche y Gittes concluye la jornada y regresa al coche, pero antes de abandonar a su cliente, lo vemos tomar uno de los varios relojes de bolsillo que guarda en la guantera, darle cuerda y colocarlo bajo la rueda del coche de Mr. Mulwray, de modo que cuando él también se vaya, el reloj conserve intacta la hora exacta.

-RESULTADOS: "APPLE CORE" (00:12:11)

Al día siguiente, en el despacho, Gittes comprueba la hora a la que su cliente abandonó la playa. Su colaborador le comenta que todo lo que ha hecho en las últimas horas está relacionado con el agua ("*tiene agua en el cerebro*") y le muestra unas poco productivas fotografías en las que se ve a Mr. Mulwray en lo que parece una discusión acalorada con un anciano. Gittes se muestra escéptico y decepcionado, ya que no hay ninguna señorita de por

medio; su ayudante le explica que el ruido del tráfico no le permitió discernir de qué discutían y que tan sólo se quedó con la palabra "*apple core*".

Una llamada del colaborador Duffy interrumpe la conversación: Mr. Mulwray está con una jovencita dando un paseo en barca por el estanque de Echo Park.

-PASEO POR "ECHO PARK" (00:14:08)

Gittes y su socio fingen hacerse fotos mientras reman por el estanque justo en el momento en que su bote se cruza con el del objetivo: Mr. Mulwray y su joven acompañante también disfrutan de la tarde en el parque.

-DESDE EL TEJADO DE "EL MACONDO" (00:14:48)

El detective conduce hasta un bloque de apartamentos llamado "El Macondo" y allí consigue tomar unas comprometedoras fotografías del objeto de sus investigaciones con la chica, mientras ella le muestra cómo le sienta su vestido nuevo. Vemos que ambos se dan un beso en la mejilla a través de la lente de la cámara Leica de Gittes y a continuación, la caída de una teja con la que ha resbalado éste interrumpe a la pareja.

-TITULARES EN EL BARBERO (00:15:37)

Tal y como se ha mostrado en la primera secuencia del film, la imagen de los titulares del periódico revelando el affair del Ingeniero jefe de la empresa ocupa la pantalla: Gittes está leyendo mientras le afeitan y un cliente indignado le echa en cara desde fuera de campo, que pueda ganar dinero a costa de airear los trapos sucios de los demás. Ambos caballeros discuten, al tiempo que al otro lado del cristal tiene lugar un choque metafórico de automóviles. Para calmar la situación, el barbero comienza a contar a Gittes un chiste sobre chinos, que enlaza con la siguiente secuencia.

-CHISTES FUERA DE LUGAR. VISITA DE LA AUTÉNTICA MRS. MULWRAY (00:19.46)

Gittes entra en su despacho con una amplia sonrisa y pide a su secretaria que salga, en un gesto de caballerosidad, porque va a contar un chiste verde a sus colegas (el que hace unos instantes expresaba su barbero). Emocionado por lo terriblemente gracioso que le parece la narración, desatiende las advertencias de los otros y a su espalda aparece una elegante dama que lo observa con seriedad y espera a que termine con el chiste para hablarle: se trata de la auténtica Mrs. Mulwray y viene acompañada de su abogado, para demandarle por haber espiado a su esposo sin su consentimiento.

-EN BUSCA DE MR. MULWRAY (00:19:46)

-EN EL DESPACHO. CONOCIENDO A MR. YELBURTON (00:19:46)

Siguiendo en su empeño por desentrañar el desagradable malentendido, Gittes acude al despacho de Mr. Mulwray con intención de hablar con él, pero su secretaria le avisa de que se encuentra en la hora del almuerzo, pero no le explica dónde. El detective echa un vistazo indiscreto por su despacho, y reconoce a la auténtica Mrs. Mulwray en una foto. Se fija en un libro de planos y lo abre por donde está señalado con un lápiz, encontrando la frase "MARTES A LA NOCHE - EMBALSE DE OAK PARK – 7 CANALES USADOS". Mr. Yelburton, el subdelegado del Departamento, irrumpe en la sala y le invita a esperara en su despacho, aunque no se trate de un asunto concerniente al Departamento. Gittes explica que regresará en otro momento y toma varias tarjetas de visita.

-COINCIDIENDO CON UN ANTIGUO COMPAÑERO, MULVIHILL (00:22:47)

Sorprendido de encontrarlo allí, Gittes saluda a su antiguo compañero del cuerpo de Policía de Chinatown, él le contesta a la defensiva que le han cortado el agua y Gittes le lanza una serie de insultos encubiertos. A continuación, Yelburton aclara que se trata de un colaborador circunstancial del Departamento.

-LLEGADA A AL MANSIÓN DE LOS MULWRAY (00:23:36)

Se inicia la secuencia con un plano del coche de Gittes, negro descapotable, conduciendo hasta la entrada de la gran casa, rodeada de césped perfectamente cuidado. Bajo el sol del mediodía, el detective sale del auto y camina observando la mansión; los trinos de los pajarillos y el sonido de sus propias pisadas sobre las losetas del suelo, se ven interrumpidos por un inesperado chirriar de la bayeta del ayudante, que está limpiando el coche de su señor, aunque esa información no se proporciona hasta el momento en que Gittes llama a la puerta preguntando por su cliente y el mayordomo le deja afuera esperando, mientras lo consulta. Una vez dentro de la casa, observamos junto al protagonista que todos los empleados son orientales y están ocupados trabajando.

-GITTES INSPECCIONA EL JARDÍN Y SU ESTANQUE (00:25:05)

Con la cámara ubicada a su espalda, observamos como el detective deambula por el jardín de la mansión y encuentra a un criado cuidando del estanque, quien le dice “*bad for glass*”, a lo que Gittes contesta “*yes, sure: bad for the glass*”. Este diálogo aparentemente absurdo, tendrá una significación crucial en el transcurso del film: se está dando una pista para la resolución del misterio, que aun ni siquiera se ha planteado; el agua es salada y es por tanto “mala para el césped” (*grass*, en inglés).

De nuevo algo está fuera de contexto y llama la atención del personaje: algo que brilla en el fondo del estanque, aunque de momento no distingamos de qué se trata.

-MRS. MULWRAY RECIBE. OLVIDANDO LA DEMANDA (00:26:53)

En el momento en que Mrs. Mulwray aparece, la atención se centra en la conversación de ambos personajes y perdemos de vista el estanque; ella ofrece un té helado a Gittes y los dos se sientan a charlar sobre el paradero de Mr. Hollis I. Mulwray; ante la insistencia casi obsesiva de Gittes por encontrar a su esposo y a la misteriosa jovencita que lo acompañaba, Mrs. Mulwray propone olvidar el asunto y cancelar la demanda, pero Gittes explica que no es nada personal y que, el hecho de que alguien contratara a la “falsa Mrs. Mulwray” para que investigara acerca del adulterio, es algo que lo compromete a él profesionalmente.

-ENCUENTRO CON EL TENIENTE ESCOBAR. HOLLIS I. MULWRAY AHOGADO
(00:29:31)

Gittes llega al embalse de Oak Pass y entrega una de las tarjetas de Yelburton para pasar, puesto que por algún motivo el acceso está restringido. Una vez dentro, se dirige al Teniente Escobar, antiguo compañero de Policía en Chinatown; le explica que está buscando a Mr. Mulwray y entonces descubre que el motivo de que ellos estén allí es que ha aparecido muerto, ahogado, esa misma mañana.

NUDO

-MRS. MULWRAY RECONOCE EL CADÁVER (00:32:08)

En comisaría, Mrs. Mulwray identifica el cuerpo de Hollis, gravemente afectada. El teniente Escobar intenta comprender los motivos que llevaron a la dama a contratar los servicios de Gittes si, tal y como intenta explicar ella, estaba al tanto del affair de su esposo pero no sabía quién era la joven y desconoce por completo su paradero.

-SIGUIENDO LA CORRIENTE (00:34:03)

Gittes acompaña a la viuda hasta su coche y la protege de las cámaras y las preguntas de los periodistas, agolpados en la puerta de la comisaría.

-MRS. MULWRAY AGRADECIDA (00:34:21)

Agradecida por los esfuerzos del detective por mantener la discreción respecto al asunto de su esposo, Mrs. Mulwray, desde su coche, promete enviarle un cheque con la suma correspondiente al trabajo realizado.

-NUEVOS AHOGADOS EN EL DEPÓSITO FORENSE (00:34:38)

Gittes llega hasta el depósito de cadáveres de la Policía, para consultar con Morty, el médico forense, los resultados tras la autopsia de Hollis. El médico le hace ver que en plena época de sequía, resulta paradójico que el mismísimo jefe de la Compañía de Agua muera

ahogado. A continuación lo ve evaluando otro cuerpo, perteneciente a un indigente, que también fue hallado muerto por ahogo en el cauce del río de los Ángeles, que está completamente seco.

-CONVERSACIÓN EN EL CAUCE SECO (00:36:18)

Llegado al cauce seco del río, en donde al comienzo del film había observado a Hollis con sus prismáticos, conversando con un chico, el detective decide preguntar al mismo niño por lo sucedido con aquél hombre: hablaban del agua y de que cada noche, al parecer, llega a distintas partes del río.

-COLÁNDOSE DURANTE LA NOCHE EN LA PRESA DE OAK PASS (00:38:13)

De nuevo vemos al protagonista conduciendo hasta la presa de agua, tal y como se nos había mostrado en la secuencia del mediodía, cuando se descubre el cadáver. Ahora es de noche y no hay nadie, pero Gittes salta la verja y se cuela dentro.

-PERDIENDO LA NARIZ (00:40:03)

Ya en el interior, se oyen unos disparos y, asustado, el protagonista salta sobre el canalón de cemento que inmediatamente comienza a recibir una tromba de agua y lo arrastra hasta la verja. Gittes se las apaña para salir de allí y camina empapado hacia el coche, quejándose por la pérdida de su zapato *Florsheim*, pero entonces es detenido por Mulvihill y un ayudante, que lo amenaza con una navaja y le corta la nariz.

-GITTES COMENTA EL DESCUBRIMIENTO. DISCULPAS DE IDA SESSIONS (00:41:09)

Obcecado por identificar a los responsables del soborno que se está haciendo a los propietarios en el tema del abastecimiento de agua, el detective expone la situación ante sus colegas; entonces recibe la llamada urgente de Ida Sessions, quien se identifica como la prostituta a quien contrataron para que se hiciera pasar por Mrs. Mulwray; aunque no delata a su jefe, le sugiere que consulte la página de necrológicas, como pista.

-COMIDA CON MRS. MULWRAY (00:43:13)

-CONSULTANDO NECROLÓGICAS MIENTRAS ESPERA (00:43:13)

En primer plano (de nuevo) vemos la hoja de necrológicas del periódico a la que Ida Sessions hacía referencia en la secuencia anterior; Gittes está esperando a Mrs. Mulwray para cenar y, mientras la espera, arranca la hoja correspondiente en el diario. En este caso, se oye de fondo una melodía al piano (*The way you look tonight*).

-GITTES EXIGE SINCERIDAD (00:44:46)

En cuanto ella llega, se inicia una conversación acerca de la sinceridad que Gittes considera que merece por parte de ella, sobre todo después del accidente con su nariz. Ella confiesa haber estado al tanto de la infidelidad de su esposo.

Sin duda el dato más relevante de esta escena, deriva del momento en que Gittes menciona que se ha fijado en la "C" con que firma el cheque con el que Mrs. Mulwray ha pagado sus servicios, se trata de su apellido de soltera y es Cross.

-ÚLTIMA OPORTUNIDAD DE CONFESIÓN ANTES DE SUBIR AL COCHE (00:47:30)

En el aparcamiento del restaurante, vemos a la pareja despidiéndose, justo antes de tomar cada uno su respectivo coche; él propone continuar la charla y que lo acompañe pero Mrs. Mulwray considera que no hay nada más que decir. Gittes sube al automóvil y el rostro de la viuda pasa de la indiferencia al arrepentimiento, le lanza un grito ("*Mr. Gittes!*") pero el ruido del motor al arrancar evita que él pueda oírla, de modo que se separan sin haberse sincerado.

-INSISTIENDO EN EL DESPACHO DE YELBURTON (00:48:38)

Con decisión, el protagonista se adentra en el despacho de Yelburton, que ahora es jefe de la Compañía, tras la muerte de Hollis. La secretaria lo recibe con incomodidad. Mientras espera a que lo atiendan, tararea con insistencia la musiquilla que antes se escuchaba en la secuencia del restaurante (*The Way You Look Tonight*) y repasa las fotografías que cuelgan de la

pared: en casi todas aparece el fallecido Hollis, acompañado de un anciano al que reconoce por las fotos que su colega tomó al comienzo de la película, cuando seguía el caso de infidelidad. Se trata de Noah Cross, el antiguo dueño de la Compañía.

Incómoda por la persistencia del caballero, la secretaria se levanta y vuelve a solicitar a Yelburton que lo atiendan; en ese momento en que se queda solo, Gittes escucha un chirriar al otro lado de la puerta: al abrirla, vemos a dos obreros raspando el nombre de Mr. Mulwray y sustituyéndolo por el de Yelburton.

-EL NUEVO DIRECTOR ATIENDE A GITTES (00:51:45)

Una vez dentro del despacho, Mr. Yelburton se disculpa por la espera alegando que se encuentran pasando una complicada situación que los mantiene muy ocupados en la empresa; Gittes acusa a su interlocutor de haber sido quien contrató a Ida Sessions para que lo contratara a él; asimismo, expone su teoría sobre el asesinato de Hollis Mulwray al descubrir el tipo de sobornos a que los campesinos estaban siendo sometidos y el director acaba confesando que se trata de una operación al margen de la ley "para ayudar" a los damnificados por la escasez de agua. Se mencionan unos naranjales en Arizona y el detective toma nota al respecto. Convencido de que le están ocultando gran parte de la verdad, Gittes abandona el despacho advirtiéndole a Mr. Yelburton que no cesará en su empeño de encontrar al responsable de todo el asunto.

-LA VIUDA MULWRAY VISITA A GITTES PARA CONTRATAR SU SERVICIOS (00:54:22)

En cuanto llega a su oficina, la secretaria avisa mediante gestos al protagonista de que Mrs. Mulwray se encuentra dentro del despacho esperando por él. Gittes abre la puerta y entonces vemos a Evelyn fumando relajadamente mientras observa a través de la ventana, de espaldas. Una vez consultado el salario habitual del detective, la viuda propone contratarlo aportándole un incremento económico, para que encuentre al responsable del asesinato de su esposo.

En cuanto Gittes pregunta por la relación del fallecido Mr. Mulwray con Noah Cross, sin duda el padre de Evelyn, se pone de manifiesto el nerviosismo de ésta, que prende un cigarro mecánicamente, cuando todavía tiene uno encendido el cenicero y comienza a gesticular incómoda. Al parecer hubo roces entre ambos caballeros, por motivos empresariales, de acuerdo con las palabras de la viuda: desde que se vino abajo una famosa presa construida al margen de la voluntad de Hollis, los dos hombres no se habían vuelto a hablar.

-CONOCIENDO LAS POSESIONES DE MR. CROSS EN “ALBACORA CLUB” (00:57:18)

El primer plano de la secuencia muestra la bandera con el logo del Club Albacora ondeando sobre un fondo portuario, soleado. Gittes camina por el malecón y lo vemos reunirse con un hombre que lo espera apoyado en un poste; a continuación, ambos se suben a un coche y es en el siguiente plano cuando los vemos alcanzando el rancho de Noah Cross: la cámara se sitúa en el interior del coche, en el asiento trasero y es desde ese lugar, a través de la luna frontal, que vemos a los dos hombres salir y saludar al viejo terrateniente, quien permanece en pie sobre la tierra batida, rodeado de sus socios y colaboradores.

-COMIDA CON MR. CROSS (00:58:26)

Noah Cross y Jack Gittes están sentados a la mesa bajo el porche de la mansión, dispuestos a disfrutar de un excelente almuerzo a base de pescado. El viejo muestra su admiración por el detective, alabando su “mala reputación” como si realmente se tratase de algo respetable.

Resulta especialmente interesante el momento en que la cámara muestra los platos de comida que se han servido: Noah Cross se coloca las gafas y observa el pescado que han colocado ante su invitado, interesándose personalmente por la calidad del mismo, en un gesto de cortesía algo desagradable. Se ha servido con la cabeza, “*I hope you don’t mind. I believe they should be served with the head*”, explica Cross.

Mientras dan cuenta de la comida, Noah parece interesado en los hombres que están al cargo del caso de su hija, de modo que pregunta con insistencia por el Teniente Tenant y Gittes

responde con cortesía, pero en el momento en que Mr. Cross le pregunta al detective si se ha acostado con su hija, él se levanta de la mesa indignado, dispuesto a marcharse. El viejo acaba convenciendo a Gittes y le pide que encuentre a la amante de Hollis. El protagonista sigue sentando, saboreando su comida, pero Noah Cross se levanta y le da la espalda para saludar al grupo de mariachis que acaba de llegar para ensayar en sus tierras; Gittes menciona al viejo la última conversación que tuvo con Mr. Mulwray, asegurando que tiene fotos que lo confirman. Hablaban “de su hija”, una frase ambigua, que adquirirá su doble significación en el desenlace de la película, cuando descubramos que no se trata de Evelyn, aunque así se comprenda en este punto del argumento, sino de la hija de ésta, que también lo es de Cross.

-CONSULTANDO EL REGISTRO (01:03:24)

Con paso decidido, el detective entra en el despacho del Registro y pregunta por los archivos correspondientes al condado de Los Ángeles más recientes. El remilgado oficinista le contesta secamente, lo cual parece despertar en Gittes un entusiasmo aún mayor: pregunta si es posible tomar prestado algún ejemplar y el otro le contesta que “no se trata de una biblioteca”, de modo que le pide una regla y, fingiendo toser para camuflar el ruido, arranca la hoja correspondiente a los propietarios de las tierras de Arizona más recientes.

-EN LOS NARANJALES DE ARIZONA (01:05:42)

La secuencia se abre con un plano de un cartel que señala un terreno para granjas en venta, tachado con la frase “vendido” y Gittes observándolo; a continuación sube a su coche y alcanza los naranjales antes referidos. De nuevo está prohibido el acceso, pero el protagonista se abre paso ignorando las advertencias.

El coche conduce por entre los cultivos, hasta que se oye un disparo y vemos como un hombre montado a caballo comienza a perseguir a Gittes; él lo esquivo, retrocede y choca contra una bandada de gansos, varios hombres siguen disparándole y le alcanzan a una de las ruedas. Cuando ya ha chocado contra un árbol y no puede avanzar más, los hombres lo sacan del coche y le propinan una buena paliza. El de mayor edad, pregunta si trabaja para la compañía de agua

o la oficina de bienes del Estado. Él contesta que lo envían para evaluar si se está irrigando la zona, y da el nombre de Evelyn Mulwray, a lo que contesta con enfado que sus tanques han sido envenenados. A continuación, la imagen se ralentiza, mientras el detective recibe otra paliza y cuando cae al suelo, se funde la pantalla a negro.

-DESPERTANDO DE LA PALIZA (01:09:45)

El fundido negro desaparece y vemos a Gittes tendido en un banco, despertando del letargo post traumático: Evelyn Mulwray lo está observando y a su alrededor el resto de campesinos del naranjal. Explican que fue avisada como única medida para asegurarse de que no les estaba mintiendo.

-JASPER LAMAR CRABB Y OTROS ANCIANOS MILLONARIOS (01:10:18)

Mrs. Mulwray conduce su coche con el detective sentado a su lado: ha anochecido y le lleva a su casa; él aprovecha para agradecerle el hecho de haberle ido a buscar y le cuenta su reciente descubrimiento respecto a los motivos que tuvieron para asesinar a su esposo: la construcción del dique que Hollis se negaba a apoyar era un fraude, porque el agua no se envía a Los Ángeles sino que es desviada a esas tierras de Arizona. Según sus observaciones en el Registro, en los últimos meses, las tierras del condado se desalojaron y fueron vendidas por mucho menos dinero de lo que valdrían si estuvieran debidamente irrigadas. Los nombres de los compradores son inmediatamente relacionados con la página de necrológicas.

-LLEGADA A “MAR VISTA” (01:11:46)

El coche de Evelyn alcanza la entrada a la residencia geriátrica “Mar Vista”, que reconocemos por un letrero luminoso. La pareja sale del coche y, justo antes de entrar, vemos como Gittes tiende su brazo a Mrs. Mulwray para que lo tome y se hagan pasar por un matrimonio.

-PREGUNTAS SOBRE LOS RESIDENTES (01:12:24)

Mr. Palmer recibe a la pareja y el detective toma las riendas de la conversación, mientras Evelyn se limita a seguirle el juego, con la mirada y en silencio: pregunta por la inclinación religiosa de los residentes, y expone que desearía echar un vistazo a las instalaciones, ya que están considerando la posibilidad de enviar allí a su padre, opuesto a la comunidad Judía.

-RECONOCIENDO A LOS TERRATENIENTES (01:13:41)

Una vez solos, la pareja avanza por el interior de la residencia y entran el salón, en donde todos los ancianos se reúnen para conversar, mientras escuchan unas notas al piano. Gittes se dirige hacia el tablón de actividades y reconoce los nombres de los propietarios a quienes se les han vendido las tierras, tal y como ha confirmado esa tarde en el Registro; un grupo de ancianas está bordando una colcha y Gittes le pregunta a una de ellas si sabe que es inmensamente rica, a lo que ella contesta inocentemente que no es así: la colcha muestra el escudo del club “Albacora” al que, asegura, su nieto pertenece. En ese momento Mr Palmer aparece de nuevo y les obliga a abandonar la sala, alegando que alguien desea hablar con él.

-HUYENDO DE LOS CORRUPTOS (01:15:42)

Aparece Mulvihill y el detective, de nuevo en un gesto de caballerosidad, pide a Evelyn que se adelante y lo espere dentro del coche. En cuanto salen afuera, Gittes se lanza sobre su ex compañero y ambos se pelean; cuando el otro cae al suelo, el protagonista se agacha para tomar su sombrero y vemos a una masa de ancianos que se agolpa en la puerta de la residencia para mirar con curiosidad lo que está sucediendo afuera.

Gittes camina hacia el coche y vemos aparecer de nuevo al hombrecillo de la navaja con un compañero, ágilmente Mrs. Mulwray derra con su coche y el protagonista logra subirse a él a tiempo para escapar.

-RECUPERANDO LA COMPOSTURA (01:16:56)

Esta breve secuencia resulta especialmente significativa para definir al personaje de Mrs. Mulwray, que conduce el automóvil con Gittes sentado a su lado: acaban de escapar de los malhechores y casi ha salvado la vida de su compañero, pero ni siquiera se dirigen la palabra, ella se recompone el maquillaje con un gesto coqueto hacia sus pestañas, como si nada hubiese ocurrido.

-“LO MENOS POSIBLE” EN CASA DE MRS. MULWRAY (01:17:13)

Evelyn avanza por su jardín portando una bandeja con algo de bebida: es de noche y ofrece un refrigerio al detective para finalizarla dura jornada de trabajo que ha tenido. Él le agradece su valentía al salvarle de los mafiosos y propone un brindis por ella. Hablan de Chinatown y de lo delicado que era el oficio de policía cuando estaba destinado en aquella zona: hacer “lo menos posible” era el lema de trabajo. Mrs. Mulwray pregunta por los motivos que lo animaron a abandonar su puesto y él cambia de tema incómodo, preguntando por algún producto para desinfectar su corte de la nariz.

-CURANDO LAS HERIDAS (01:18:51)

En el cuarto de baño de la viuda Mulwray, ella le aplica una gasa con desinfectante y se sorprende de la gravedad de la lesión. Pronto la pareja se enzarza en un diálogo de seducción y acaban besándose apasionadamente.

-“CHERCHEZ LA FEMME” (01:20:23)

La cámara se desplaza sobre el lecho en el que la pareja descansa, fumando un cigarrillo tras el encuentro amoroso. Al igual que sucedía en *Rosemary's Baby* y en *Repulsion*, el tic-tac de un reloj acompaña a los personajes durante toda la secuencia, asociado a la intimidad, en este caso, sexual entre ellos. Evelyn pregunta interesada por el aspecto de su amante cuando trabajaba en el cuerpo de Policía de Chinatown pero él esquivo el tema, ciertamente incómodo: había una mujer a la que protegía ya acabó muriendo por su culpa.

-LLAMADA DE AUXILIO (01:22:30)

Suena el teléfono y se interrumpe la conversación entre los dos amantes. Evelyn contesta (fuera de campo, lo que la cámara enfoca es el rostro de Gittes mientras ella está hablando y a continuación su espalda; siempre un punto de vista subjetivo del protagonista) por su voz se percibe que es un asunto importante y que intenta mantener la calma del interlocutor; justo antes de marchar, explica al detective que el asunto del club "Albacora" que la anciana de la residencia había mencionado, está relacionado con su padre, pero él ya lo sabe: le cuenta que ese mismo día ha almorzado con él. No debe entrometerse: Mr. Cross es un hombre muy peligroso.

-SIGUIENDO A EVELYN (01:25:30)

Gittes abandona sigilosamente el dormitorio, aprovechando que Mrs. Mulwray está en la ducha; a continuación lo vemos dando una patada al faro trasero del coche de ella y conduciendo durante la noche tras un coche con el faro de frenos roto.

El automóvil de Evelyn aparca junto a una pequeña casa y ella se precipita en su interior con prisa. El detective frena desde el otro lado de la calle, observando la situación. Desciende del auto y se aproxima a una de las ventanas de la casa.

-GITTES DESCUBRE EL SECRETO (01:27:00)

Acompañada de una música estridente y discordante, la secuencia se inicia con la visión de lo que sucede al otro lado de la ventana de la casa a la que Gittes está espiando: Evelyn consulta un periódico y su mayordomo oriental le señala hacia la habitación contigua; se oyen unos lamentos y seguimos al detective, que se desplaza hacia el cuarto siguiente, al tiempo que la viuda. En ese momento reconocemos a la jovencita amante de Hollis, que llora desconsolada tirada en la cama; Evelyn intenta consolarla y le da una pastilla tranquilizante. Se cierra la secuencia con una imagen de Gittes al otro lado del cristal de la ventana, observando los acontecimientos con semblante de preocupación.

-EXIGIENDO EXPLICACIONES (01:28:13)

En cuanto Mrs. Mulwray entra en el coche, reconoce a Gittes y se asusta; él le exige que le explique la situación amenazándola con llevarla directamente a Comisaría: cree que la amante de su esposo está retenida contra su voluntad en esa casa. Ella se altera y le intenta explicar que se trata de su hermana, ante lo cual él parece no reaccionar con la misma emotividad. A continuación abandona el coche y la deja sola.

-DESCANSANDO EN EL DEPARTAMENTO (01:31:33)

El detective se está dando una ducha, disponiéndose para descansar, por fin. Lo vemos en pijama, apagando la luz de su dormitorio y cerrando las cortinas. En cuanto se tiende en la cama con un suspiro, sena el teléfono y una voz masculina lo cita con Ida Sessions en su departamento.

-ACUDIENDO AL ENCUENTRO CON IDA SESSIONS (01:33:27)

Con una fotografía intensamente luminosa, que indica que ya ha amanecido, la escena muestra el coche del protagonista conduciendo hasta la vivienda de Ida Sessions. Se suceden dos tomas en las que vemos a Gittes caminando hacia el interior del edificio, hasta dar con la entrada al apartamento de la prostituta.

DESENLACE

-ALLANAMIENTO DE MORADA (01:30:01)

Un primer plano de la puerta del apartamento da cuenta de la rotura del cristal junto al pomo: la entrada ha sido forzada. Gittes avanza hasta estar dentro y el sonido de un goteo hace intuir una situación inquietante: observa una lechuga tirada en el suelo y en cuanto avanza hacia la cocina, reconoce el cuerpo de la mujer tendido sobre el terrazo, rodeada del cartucho con los productos de la compra. Ha sido asesinada. Gittes toma su billetera y la guarda en el bolsillo, pero cuando se dispone a curiosear en el cuarto de baño, aparecen el Teniente Escobar y su compañero, que se esconden dentro provistos de linternas. El protagonista es interrogado por los

dos policías, que desean saber quien le ha llamado para llegar hasta allí, al tiempo que le muestran su número de teléfono apuntado en la pared al lado del auricular.

Escobar coge del mueble del salón las fotografías tomadas por el detective, mientras seguía a Hollis con la jovencita en el lago y en los apartamentos "El Macondo". Han descubierto la relación entre la prostituta y el caso de Mr. Mulwray: si ella le había contratado y sin embargo, él trabaja para Mrs. Mulwray, entonces es culpable de extorsión. En su defensa, el protagonista aclara la situación relatando los motivos que existían para que Hollis fuese asesinado, puesto que había descubierto el fraude a que su empresa quería someterlo.

-ACUSACIONES IRRESPONSABLES (01:39:18)

El detective conduce al grupo de policías hasta el desagüe del embalse en el mar; los desvíos se realizan en plena noche, de modo que es inútil esperar a que salga el agua en ese momento. Llegan noticias por una llamada de Yelburton: un policía comunica que el nuevo jefe había informado a Gittes de las pérdidas inevitables de agua durante las recientes irrigaciones del valle y que está llevando a cabo acusaciones irresponsables sobre la compañía.

-NUEVAS REVELACIONES (01:40:27)

Vemos la mano del protagonista llamando al timbre de la mansión de los Mulwray con insistencia, mientras fuma un cigarrillo. Justo en el momento en que se dispone a forzar la cerradura, la criada le abre la puerta y entra, sorprendiéndose de que estén cubriendo los muebles: el hall está lleno de maletas, parece que alguien se va de viaje pero nadie le responde a la pregunta de dónde se encuentra la señora de la casa. Gittes sale al jardín y se repite la secuencia de diálogo aparentemente absurdo con el jardinero oriental, que tenía lugar al comienzo del film: "*bad for the glass*" se dicen mutuamente; pero en esta ocasión, la frase cobrará un nuevo sentido, en cuanto el criado la reformule con "*salt water: very bad for the glass*", el detective se para en seco, da la vuelta y camina hasta el borde del estanque, allí se agacha y comprueba que el agua es efectivamente salada. En ese momento, recordamos que Hollis murió ahogado en agua salada, aunque su cuerpo se encontró en una presa de agua dulce.

A continuación, Gittes señala el objeto que secuencias antes brillaba en el fondo del agua y el jardinero lo toma con cuidado: son unas gafas y al parecer, pertenecían a Hollis. El misterio debe de estar resuelto.

-LA VERDAD (01:42:42)

El coche de Gittes se desplaza hasta la casa en donde supuestamente está "retenida contra su voluntad" la hermana de Evelyn. Con decisión y sin duda enojado, lo vemos golpear la puerta e ignorar las peticiones del mayordomo cuando le pide que espere fuera; Mrs. Mulwray aparece algo agitada y se sorprende de ver a Gittes tan serio; él le pregunta que si se van de viaje al reconocer tantas maletas, telefona al teniente Escobar y lo cita en esa dirección: está convencido de que la viuda asesino a su esposo. Es el momento de las revelaciones: la jovencita Katherine es hija y hermana de Evelyn, porque fue concebida con el padre de ésta, Noah Cross, cuando tenía 15 años. Estaban a punto de partir para México, el lugar a donde ella huyó para dar a luz en su momento.

Por último, Mrs. Mulwray explica que los lentes o pertenecían a Hollis porque no usaba bifocales: es la clave definitiva, el criminal es Noah Cross, a quien habíamos visto usar unas gafas semejantes en la escena del almuerzo con Gittes en su rancho.

La última escena muestra a la muchacha bajando por las escaleras y siendo presentada a Jack Gittes. Lo mejor es que las mujeres se escondan en casa del mayordomo, en pleno corazón de Chinatown.

-"A SALVO" EN CHINATOWN (01:49:06)

Gittes telefona a su despacho y comunica a sus colegas que lo vayan a buscar a la dirección de Chinatown que Evelyn acaba de proporcionarle; mientras tanto, permanece en la casa a la espera del Teniente Escobar. Cuando el Teniente y su ayudante llegan, les cuenta que Mrs. Mulwray ha huido y ellos le obligan a conducirles hasta el supuesto paradero: el detective proporciona una dirección falsa aunque familiar, la de Curly (el primer cliente al que hemos visto en la película).

-UNA AYUDA IMPROVISADA (01:51:00)

El coche del Teniente se para ante el edificio de Curly y Gittes desciende pidiendo que lo dejen solo, con el pretexto de convencer mejor a la dama.

-ESCONDIDO HUYENDO DE NUEVO (01:51:58)

Ya dentro de la casa, el protagonista pide a Curly que interrumpa su comida familiar y que lo saque a escondidas en su coche, por la puerta trasera del garaje. Agachado en el asiento, le comenta a su cliente, que con ese favor, sumado a que acerque a sus dos amigas hasta la estación desde Chinatown, el dinero que le debe habrá quedado saldado.

-1712 ALAMEDA (01:53:48)

El detective se asegura de que Curly haya comprendido la dirección correctamente y lo vemos ayudándolo a cargar en su furgoneta las maletas de Evelyn.

-CERRANDO EL TRATO CON MR. CROSS (01:54:37)

Gittes llama por teléfono desde la casa de Evelyn Mulwray y habla con Mr. Cross: le dice que tiene a la chica y que, de acuerdo con su oferta, deberá pagarle la suma pactada. Noah Cross acepta y anuncia aparecer en la casa en el plazo de una hora.

-DESCUBRIENDO AL PADRE (01:54:44)

Acudiendo a la llamada de teléfono que realiza el detective desde la mansión de los Mulwray, Noah Cross aparece con ánimo de recuperar a la chica, que ahora sabemos que es su hija. En el momento en que aparece en escena, el viejo pregunta por ella y Gittes le lanza una lista de acusaciones respecto al asesinato de Hollis, además de aclararle que la joven se encuentra "con su madre". El viejo reacciona con condescendencia y explica a Gittes que sus proyectos financieros no se encaminan a la obtención de una mayor riqueza (puesto que ya la posee) sino la posesión del "futuro" de la ciudad; insiste en que le lleve junto a "la única hija que le queda" y, a golpe de pistola de su ayudante Mulvihill, le arrebató las gafas que prueban su implicación en el asesinato.

-EN CHINATOWN (01:58:00)

Las luces de neón del barrio chino de Los Ángeles y una música estridente ponen al espectador en situación: los personajes están en Chinatown. Desde dentro del coche distinguimos a Mr. Cross con Mulvihill y al detective Gittes, que alcanzan la dirección en donde se encuentra Evelyn con su hermana/hija. Los tres bajan del coche y se reúnen con los socios del protagonista, a los que vemos esposados, junto al Teniente Escobar, que inmediatamente lo esposa a él por extorsión y ocultamiento de pruebas; Gittes responde enojado y acusa a Mr. Cross, señalando que es el padre de Evelyn y el último responsable del fraude relacionado con la construcción del embalse.

Aparecen los criados chinos que llevan de la mano a Katherine y Mr. Cross se lanza a hablar con ella; Evelyn la toma del brazo y la introduce en el coche sin dejar que nadie se acerque. Noah Cross toma por los brazos a su hija mayor y le pide que le ceda a la muchacha, pues es lo único que le queda pero entonces la mujer, desesperada toma revolver y apunta a su padre amenazante. Noah Cross abre la puerta del coche con intención de llevarse a la chica, y Evelyn le dispara en un brazo; acto seguido vemos el automóvil avanzar, conducido por Mrs. Mulwray y llevando a la chica en el asiento de copiloto; el Teniente Escobar grita que se detengan y dispara al aire pero su compañero dirige los disparos al coche hasta que éste frena, suena el claxon y los gritos de la chica dan a entender que Evelyn ha muerto.

El grupo corre hasta el coche y vemos el cuerpo ensangrentado de Mrs. Mulwray y a la chica llorando desconsolada; Noah Cross se la lleva y Gittes, con la mirada perdida dice para sí "lo menos posible" evocando los problemas del pasado en su trabajo. Lou Escobar pide que lo acompañen hasta su casa y los compañeros le recomiendan que "lo olvide. Es Chinatown".

4.3.3 - COMENTARIOS DE *CHINATOWN*

Chinatown rinde homenaje al estilo cinematográfico “noir”, un tipo de películas centradas en investigaciones policiales a cargo de detectives privados, casi siempre enfrentados a la policía, con un turbio pasado a sus espaldas y una bella *femme fatale* dispuesta a seducirlos. Estéticamente, conserva las características de dicha corriente, desde los títulos de crédito hasta la banda sonora, pero por encima de todo se percibe un ambiente siniestro confirmado en el desenlace argumental. Muchos son los puntos de conexión de la cinta con las otras cinco analizadas en este estudio.

La historia fuerza su críptica resolución, tomando como protagonista a un profesional de la investigación y auténtico experto en seguir la pista de mensajes ocultos, que pese a sus hábiles aunque chapuceras maniobras y recursos no logra dar con la solución siniestra de la trama (la colocación de relojes bajo las ruedas de los coches aparcados de los que quiere saber a qué hora exacta vuelven a arrancar, o la rotura del faro de un coche al que ha de perseguir en plena noche, no son lo más limpio que el espectador ha podido conoer en materia detectivesca, pero a Gittes le funcionan).

La partida de SCRABBLE se juega otra vez en *Chinatown*: las primeras investigaciones de Gittes entroncan con la palabra que será clave en la resolución de la trama. En el minuto 00:12:11, en vez de “*apple core*” la palabra que los personajes han pronunciado es “*albacore*”, y el ayudante de Gittes ha oído distorsionada. Sólo al final de la película se advierte este detalle.

En el minuto 00:19:46 llama la atención el primer plano de la puerta del despacho al cerrarse tras Gittes, en donde se puede leer el nombre de Mr. Mulwray. Tras los trágicos acontecimientos, Polanski dedicará una paródica escena para mostrar a dos obreros raspando las letras de la puerta, debido al cambio repentino de jefe, que inevitablemente recuerdan al espectador otra muy semejante durante los primeros minutos de *Rosemary's Baby*, cuando el matrimonio Woodhouse visitan el Bramford por primera vez y en el rellano, encuentran un obrero haciendo algún tipo de chapuza en la puerta de un apartamento, pero no es la única conexión entre ambas películas: en esta misma secuencia y un poco más adelante, tal y como sucedía en *Rosemary's Baby* en cuanto a los apuntes de la fallecida Señora Gardenia, por medio

de la lectura de una nota escrita por una personaje ya desaparecido de toda diégesis, el espectador percibe información proleptica, al tiempo que el protagonista.

Otra semejanza la encontramos en el minuto 01:15:42 cuando un grupo de personas, movidas por la curiosidad morbosa, se amontonan para ver lo que ocurre alrededor del personaje central, que yace en el suelo, en el caso de *Chinatown* por tratarse de una pelea en plena residencia de ancianos. En la secuencia de *Rosemary's Baby* cuando ella está a punto de dar a luz (01:50:02) también serán ancianos los que la “asedien”, los vecinos del edificio en que vive Carol, que acuden a ver el cuerpo inconsciente de la chica al final de *Repulsion* (01:35:12) o el grupo de peatones que rodea a Trelkovsky tras el accidente con el taxi, en el desenlace de *The Tenant* (01:49:25).

El chirriar de una bayeta al ser frotada contra un coche en el minuto 00:23:36, es un sonido inesperado que introduce al espectador dentro de la atmósfera siniestra que nos interesa destacar. Se trata asimismo, de un sonido que desorienta, al igual que sucedía en *Rosemary's Baby*, cuando el joven matrimonio ve el apartamento por primera vez y se oye un piano al otro lado del rellano o simplemente, se muestran escenas habituales del día a día de los protagonistas.

Estableciendo un vínculo entre las dos películas que revisitan el género policíaco en este estudio, *Chinatown* y *The Ghost Writer*, observamos que tanto los trabajadores en casa de los Mulwray como los asistentes de limpieza en la casa de Adam Lang, son de raza oriental. En las conversaciones que mantienen con el protagonista de cada historia, se juega con la típica pronunciación oriental de la “r” como si fuera “l” y así en el minuto 00:25:05 de *Chinatown*, lo que el jardinero dice es “glass” (cristal), queriendo referirse al “grass” (césped).

En el primer encuentro de Gittes con Noah Cross, éste lo invita a comer un pescado braseado que le sirve con cabeza (00:58:26). Se trata de una imagen íntimamente relacionada con de *Rosemary's Baby*, *Repulsion* y el cortometraje *Dos hombres y un armario*: tanto el cordero servido por Hutch en la cena de despedida de los Woodhouse al comienzo de *Rosemary's Baby* (00:07:27), como el conejo putrefacto en la nevera de Carol a lo largo de *Repulsion*, el plato de comida que le sirven en un bar (00:04:08) o el pescado que parece flotar

sobre el cielo, al ser reflejado por el espejo en que se apoya en la famosa secuencia del cortometraje son ejemplos de comida que no busca despertar el apetito del espectador, sino incomodarlo.

En el minuto 01:20:23, como sonido de fondo se escucha el tic-tac de un reloj, un recurso que también aparece en *Repulsion*, *Rosemary's Baby*, *The Tenant* y *The Ghost Writer* cada vez que se muestra la vida íntima de las parejas o los personajes protagonistas (en el caso de Rosemary, además, sirve para diferenciar sus sueños de la acción “real”).

4.4 *The Tenant* (1976)

4.4.1 SECUENCIACIÓN DE *THE TENANT*

PRESENTACIÓN

- Títulos de crédito (00:00:00)
- Trelkovsky busca un apartamento (00:02:16)
- La portera muestra el piso de Simone Choulé (00:04:54)
- Entrevista con Mr. Zy (00:06:30)
- Visita a Simone Choulé en el hospital y presentación de Stella (01:10:27)
- Consolando a Stella (00:13:23)
- En el cine (00:16:51)
- Simone ha muerto (00:18:34)
- Mudanza (00:20:14)
- Primera comparación: en el café (00:24:14)
- Funeral de Simone (00:25:53)
- Fiesta de inauguración (00:28:22)
- Disculpas (00:35:16)
- Bromas “reales” en el trabajo (00:38:39)

NUDO

- Descubrimiento del diente de Simone y presentación de Mrs. Gaderian (00:39:29)
- Trelkovsky sospecha que lo espían (00:44:45)
- Lección de conducta (00:45:58)
- Presentación de Badar (00:48:33)
- Desayuno como Simone (00:55:01)
- Robo (00:56:26)
- Consejo (00:57:27)
- Encuentro con Stella (00:59:48)
- En casa de Stella (01:04:46)
- Segunda comparación al recibir el correo de Simone (01:10:53)
- De nuevo observado (01:11:59)
- Presentación de Mrs. Dioz (01:13:05)
- Trelkovsky comienza a identificarse con Simone (01:15:51)
- Melancolía y paranoia (01:16:07)
- Trelkovsky ha sido denunciado (01:17:00)
- Curiosidad por el universo de Simone y despedida de Mrs. Gaderian(01:19:29)
- Inicio de despersonalización (01:22:00)
- Travestismo (01:25:24)
- Despersonalización definitiva (01:29:33)
- Tercera comparación: sin diente (01:29:53)

-Nada de mujeres (01:31:17)

DESENLACE

-Renegando de Simone en el café (01:32:00)

-Renegando de la inocencia de los niños (01:33:19)

-Fútbol con la cabeza (01:34:21)

-Huída (01:38:11)

-Refugio en Stella (01:39:11)

-“Traición” de Stella (01:44:41)

-Huida de todos (01:46:51)

-Atropello (01:49:25)

-Espectáculo del suicidio (01:53:56)

-Nuevo intento de suicidio (01:55:45)

EPÍLOGO

-Inicio de la historia desde la perspectiva del suicida (01:58:59)

4.4.2 ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *THE TENANT*

PRESENTACIÓN

-TÍTULOS DE CRÉDITO (00:00:00)

El film se inicia con un *travelling* que asciende y desciende por la fachada del edificio protagonista, recorriendo las ventanas y presentando a los respectivos inquilinos de cada apartamento a través de los visillos. Los títulos de crédito aparecen en sobreimpresión a los planos de los actores, siendo el rótulo de Roman Polanski el último en intervenir, justo en el momento en que su personaje cruza el umbral de la portería.

En su autobiografía, el director señala la dificultad para el rodaje de esta secuencia y los increíblemente satisfactorios resultados de la misma, sin duda lo mejor de la película. Hubo de disponerse un complejo sistema de grúas, capaz de mover la cámara de un lado a otro de la fachada sin necesidad de hacer cortes, en un único plano: “Para la secuencia de apertura me serví de una invención francesa, la Louma, una cámara guiada por control remoto instalada en una grúa, explorando el exterior del edificio y penetrando finalmente a través de una puerta para filmar un interior. Fue una de las tomas más complicadas y sofisticadas que jamás he realizado” (419).

-TRELKOVSKY BUSCA UN APARTAMENTO (00:02:16)

El personaje de Trelkovsky irrumpe en el portal de la casa; se trata de un apocado caballero que, con educación, pregunta a la portera por el apartamento en alquiler. La mujer, en actitud molesta, le contesta que deberá hablar con Mr. Zy, el propietario, puesto que ella se limita a enseñar los pisos.

En el libro de Diego Moldes dedicado al cineasta, apreciamos un interesante comentario sobre el uso estético de esta secuencia:

“Cuando suben las interminables escaleras Polanski sitúa la cámara en un supercontrapicado, justo el inverso a un plano cenital, un encuadre original y muy curioso, ya que las barandillas van dibujando una espiral que recuerda la concha de un caracol. Sólo gracias a las diminutas imágenes de Shelley Winters y Polanski

subiendo piso a piso, podemos reconocer el techo del edificio al fondo del punto de fuga, de lo contrario parecería que se trata del suelo (290).

-LA PORTERA MUESTRA EL PISO DE SIMONE CHOULE (00:04:54)

Una vez dentro del piso, la portera cuenta a Trelkovsky con una carcajada que Simone Choule, la anterior inquilina, había saltado por la ventana y le muestra el boquete abierto en el porche tras la caída: un plano cenital con corto movimiento hacia delante, provoca en el espectador la sensación de vértigo que ya había sido desarrollada por Hitchcock en *Vértigo/De entre los muertos*.

Al parecer, Simone no ha muerto pero se encuentra hospitalizada en estado muy grave.

Trelkovsky se interesa por las condiciones especiales que suponen el pago a parte del agua y la ubicación del grifo y el retrete al otro lado del pasillo, del cual tiene unas “vistas estupendas” desde su ventana. La mujer le obliga a regresar a la portería con ella.

-ENTREVISTA CON MR. ZY (00:06:30)

Al bajar las escaleras, ella señala la vivienda del propietario y Trelkovsky llama a la puerta. Tras insistir, le abre la esposa y lo confunde con un mendigo. Una vez dentro, Mr. Zy, que está terminando de comer, entrevista al joven y le convence para que quede a la espera hasta que fallezca Simone.

Al salir del edificio, Trelkovsky se gira y contempla la fachada.

-VISITA A SIMONE CHOULE EN EL HOSPITAL Y PRESENTACIÓN DE STELLA (00:10:27)

El protagonista entra en el hospital cargado con un aparatoso cartucho lleno de naranjas; pregunta por Simone y la enfermera jefe le indica dónde encontrarla, pidiendo que no la moleste por haber salido del coma tan sólo un día antes. La imagen de la enferma resulta esperpéntica, completamente envuelta en vendajes, como una momia a la que sólo se le descubren un ojo y la boca, con un enorme agujero en el que le falta un diente.

Aparece de pronto una joven que pregunta si es amigo de la paciente, Trelkovsky se pone nervioso y caen las naranjas al suelo, poniéndose torpemente a recogerlas de debajo de la camilla. Cuando ella, entre sollozos, se dirige a Simone para preguntarle si la reconoce, la enferma lanza un intenso grito y se ven obligados a abandonar el hospital.

-CONSOLANDO A STELLA (00:13:23)

Mediante un encabalgamiento sonoro, se ve a los dos jóvenes caminando por el pasillo de salida, mientras aún resuena el chillido de Simone. Trelkovsky hace el amago de entrar en los aseos al pasar por la puerta, pero no lo hace y apura el paso, en un desesperado intento de perseguir a la chica.

Stella (así se había presentado en la secuencia anterior ante la enferma) llora desconsolada y Trelkovsky la intenta consolar; propone tomar una copa y ambos entran en un bar.

El protagonista pide una cerveza y acto seguido rectifica solicitando un café, pero en vista de que Stella opta por una copa de Beajulois, se queda definitivamente con un Martini. Poniendo como excusa que ha de telefonar a alguien, sale corriendo hacia el aseo.

De regreso, Trelkovsky aparece mucho más sereno e inicia una conversación en torno al absurdo del acto suicida; Stella le hace saber que Simone era lesbiana.

La pareja sale a la calle y un vagabundo les pide dinero. Con ánimo de no aparentar tacañería, él hace el amago de desprenderse de unas monedas, pero no tiene cambio y el mendigo se queda con todos los billetes que lleva encima. Trelkovsky es en este momento el paradigma de la torpeza y, como símbolo de su mala suerte, vemos como pisa un excremento de perro.

-EN EL CINE (00:16:51)

Ahora los dos personajes se encuentran en un cine, frente a una pantalla que proyecta una película de Bruce Lee a la que no dedican la menor atención: comienzan a tocarse y en pleno beso apasionado, Trelkovsky se interrumpe al percatarse de la mirada de un *voyeur* en el

asiento de atrás. Al salir del cine él propone tomar una copa pero la chica rechaza y se separan con una casta despedida.

-SIMONE HA MUERTO (00:18:34)

Trelkovsky intenta telefonar desde la oficina en donde trabaja, pero se siente cohibido y toma el teléfono del pasillo, desde donde le informan de que Simone ha muerto.

-MUDANZA (00:20:14)

Durante 59 segundos de plano secuencia se muestran algunos detalles de la mudanza de Trelkovsky a su nuevo apartamento. Emocionado, el protagonista enciende la radio y se escucha una alegre melodía (el tema central de la banda sonora, que advierte diferentes versiones, según la situación) mientras va ordenando sus cosas. Al abrir el armario, encuentra las ropas de Simone (primer contacto con los restos de la muerta) y al cerrarse la puerta, se oye un chirriar de bisagra que enlaza con el molesto estruendo de las cañerías en el plano siguiente, cuando Trelkovsky se lava las manos en el fregadero. Al tiempo que se seca con una toalla que encuentra en el aparador, el protagonista se ve reflejado en el armario; lo abre y contempla el vestido de Choulé; camina hacia la ventana, la abre y se inclina para observar el agujero que ha dejado en el porche su caída. En ese momento, levanta la vista y descubre luces que se encienden y puertas que se abren en la fachada de enfrente: un hombre está en el retrete.

El protagonista enciende un cigarrillo y se escucha de nuevo la música del comienzo.

-PRIMERA COMPARACIÓN EN EL CAFÉ (00:24:14)

Trelkovsky entra en el bar de enfrente a su apartamento y pide un café. El dueño le pregunta si es el nuevo inquilino y comienzan a hablarle de Simone, aportando detalles irrelevantes como en qué silla solía sentarse y el hecho de que únicamente bebiera chocolate.

En cuanto pide su café, notamos por la expresión de su rostro que lo que le acaban de servir ha sido un chocolate; también compra unos cigarrillos, pero no les quedan de la marca habitual, *Gauloises*, y se ve obligado a comprar *Marlboro*, los mismos que fumaba la difunta.

-FUNERAL DE SIMONE (00:25:53)

Durante el funeral de Simone, el protagonista se muestra azorado por su formación religiosa judía. El sermón del cura se vuelve agotador y amenazante desde la perspectiva de Trelkovsky, que además es observado incómodamente por una misteriosa niña, Justo antes de salir de la iglesia, reconoce a Stella y ambos se saludan con un tímido gesto de cabeza mientras él se desplaza unos cuantos asientos cerca de ella.

Las palabras del cura son cada vez más desagradables para él: la putrefacción de los muertos, el desdén cristiano hacia los pecados de la carne... un acorde musical de tipo estridente va *increscendo* exageradamente y se combina con planos de la imagen de Cristo crucificado. Trelkovsky se coloca un cigarrillo en la boca de manera instintiva, pero se lo quita inmediatamente y sale de la iglesia (la puerta principal está cerrada y, al no poder forzarla, se escabulle por la otra).

-FIESTA DE INAUGURACIÓN (00:28:22)

Fiesta en casa de Trelkovsky: los compañeros de trabajo del protagonista le ayudan a mover unos cuantos muebles del apartamento y no dejan de gritar, animados por el alcohol. El tema musical de fondo, en esta ocasión es versionado como de “guateque”. Discuten sobre varios temas; entre los amigos se cuenta una feminista algo malhumorada, un gracioso, una exuberante desconocida. Llega un momento en que la fiesta es interrumpida, por el vecino, que molesto por el ruido les pide que se marchen a otro sitio.

Todos salen del apartamento y Trelkovsky se queda solo, cerrando la puerta tras de sí.

Intentando no hacer ruido, el protagonista comienza a cambiar los muebles de sitio, pero tira algunos vasos y acto seguido escucha los golpes como queja de su vecino. En la más completa oscuridad, decide apagar el televisor y echar la cortina.

-DISCULPAS (00:35:16)

Amanece tendido en la cama. Se observa en el espejo: la tos y el gesto de sacar la lengua evidencian que tiene resaca.

Bajando las escaleras, cargado con las bolsas de la basura que apenas le permiten ver por donde pisa, se cruza con el casero y le muestra sus disculpas por el jaleo de la noche anterior.

Al salir al patio, vuelca la basura en los cubos y la portera lo observa indiscreta desde la ventana.

Con intención de recoger los restos de basura que sabe que se le han ido cayendo por la escalera, se sorprende al encontrarla limpia.

Se escucha una música de fondo como si algún vecino estuviera practicando al piano una melodía.

-BROMAS “REALES” EN EL TRABAJO (00:38:39)

En el trabajo, los compañeros se burlan de Trelkovsky y fingen leer noticias en el periódico relacionadas con crímenes y personas que celebran fiestas en sus casas (*“un hombre muere por burlarse de otro que cantaba ópera”*, etc.).

Cuando lo dejan sólo, Trelkovsky toma el periódico con sus propias manos y ve que las noticias eran reales.

NUDO

-DESCUBRIMIENTO DEL DIENTE DE SIMONE Y PRESENTACIÓN DE MRS. GADERIAN (00:39:29)

El protagonista se encuentra cambiando los muebles de sitio. Al desplazar el enorme armario, los vecinos protestan con impertinentes golpecitos. En el momento en que levanta la mirada, Trelkovsky reconoce a una extraña figura que lo observa y se para, desconcertado. A continuación descubre un papel introducido en un agujero de la pared, lo saca y comprueba que se trata de un diente: el mismo que le faltaba a Simone.

Ahora el joven se encuentra revolviendo entre las pertenencias de Choulé, dentro de un cajón: laca de uñas, medias, libros de egiptología... de pronto llaman a la puerta y aparece una

de las vecinas, acompañada por su hija inválida, que reconocemos como la niña misteriosa que miraba a Trelkovsky durante el funeral.

Dando un giro a la secuencia, la señora toma el protagonismo y comienza a suplicar a su vecino, preguntando si es él quien ha presentado la queja contra su hija; al parecer los vecinos las tienen mortificadas, aquejados por el ruido que hace la niña con el aparato que lleva en las piernas, pero ella asegura que es otra inquilina la responsable e intenta poner al Trelkovsky de su parte.

Se despiden y las ve alejarse por el fondo del oscuro pasillo.

-TRELKOVSKY SOSPECHA QUE LO ESPÍAN (00:44:45)

Comiendo con sus compañeros, ellos le preguntan por su relación con los vecinos y bromean acerca de ir a gritarles pasada la medianoche en caso de que continúen molestando. Trelkovsky les comenta que ha estado notando que lo espían desde el otro lado de la casa, pero ellos no le toman en serio.

-LECCIÓN DE CONDUCTA (00:45:58)

En casa de uno de los compañeros, éste bromea y le da una lección a Trelkovsky sobre cómo debe tratar a un vecino que se queje por el ruido. En ese momento enciende el tocadiscos al máximo volumen e inmediatamente llama a la puerta un tímido vecino, casi implorando que baje un poco el altavoz dado que sus esposa está enferma; entonces el compañero le alza la voz y contesta de forma soberbia y egoísta, amenazando con saber defenderse si intenta llamar a la policía porque conoce a uno de los oficiales.

-PRESENTACIÓN DE BADAR (00:48:33)

Trelkovsky se está preparando la cena y lo llaman a la puerta. Cuando abre no ve a nadie; enciende las luces del pasillo y sigue sin ver nada. Al entrar de nuevo, distingue desde la ventana a otro vecino estático en el cuarto del retrete y llaman de nuevo a la puerta. Por fin abre y aparece un hombre de unos treinta años que pregunta desorientado por Simone. Trelkovsky lo

invita a pasar y le informa de la situación, entonces el hombre rompe a llorar y golpea la mesa desesperado.

Ahora los dos personajes están en el café, tomando una copa (el camarero coloca las sillas sobre las mesas al tiempo que mira a Trelkovsky de soslayo, en una señal de que están a punto de cerrar).

El hombre se llama Badar y se descubre como un enamorado de la difunta, con quien compartía su afición a la egiptología; él la amaba en secreto y fingía una simple amistad, pero esa misma noche se había armado de valor para confesarle sus verdaderos sentimientos (acababa de enviarle una postal que había encontrado en el museo, sobre Egipto).

El dueño del café está haciendo cuentas y farfulla a Trelkovsky que van a cerrar. El hombre sale completamente borracho, y el otro se apresura en pagar la cuenta y dar las gracias, antes de salir corriendo tras él.

Se encuentran ahora en otro bar y Trelkovsky intenta animarlo diciendo que Simone no sufrió nada durante su muerte. Aparecen dos borrachos y uno de ellos invita a una copa a todos los que están en el bar; Badar se queda mirando al desconocido y éste se levanta, va hacia él y apostilla "...*excepto a ti*".

Badar rompe de nuevo a llorar y el protagonista le pide que no se lo tenga en cuenta, porque se trata de un borracho.

Amanece y los dos nuevos amigos se están despidiendo en la marquesina del metro, completamente ebrios.

-DESAYUNO COMO SIMONE (00:55:01)

Trelkovsky camina de vuelta a su apartamento y pasa delante del café; el dueño se encuentra bajando el toldo, de modo que deducimos que está a punto de abrir, e invita al joven a tomarse una taza de chocolate.

Observamos a los basureros que están recogiendo los cubos, en señal de lo temprano que es todavía.

Una vez dentro, mientras saborea su chocolate, pide una cajetilla de su marca de cigarros, *Gauloises*, pero como de nuevo no les quedan, ha de conformarse con *Marlboro*.

-ROBO (00:56:26)

Trelkovsky, fumando su *Marlboro*, entra en el apartamento y descubre que la puerta ha sido forzada porque le han robado.

Muy enojado, se sienta, apaga el cigarro y lanza uno de sus zapatos contra la pared. Tras el golpe, los vecinos golpean la pared y él les contesta "*¡Sí, lo sé! Ya sé que estoy haciendo ruido, haber golpeado cuando los ladrones estaban aquí... [a lo mejor sí que lo hicieron...]*"

-CONSEJO (00:57:27)

La portera está limpiando el cristal cuando ve salir a Trelkovsky enfurecido. En ese momento entra Mr. Zy en el portal y le riñe por haber hecho tanto ruido durante la noche, al parecer ha tenido quejas de todos los vecinos. Él le explica que le han robado y que se dirigía en ese momento a la comisaría. Al principio cree que es una excusa, pero termina por creerle y le recomienda que no acuda a la Policía ante la posibilidad de convertirse en sospechoso (especialmente siendo extranjero). Mr. Zy considera que su casa es un lugar respetable.

Aunque Trelkovsky se explica diciendo que es ciudadano francés, el casero insiste en que los demás no saben que no es peligroso (evidente xenofobia) y le promete hablar con el superintendente de la Policía, un amigo suyo. Termina la conversación recomendándole el uso de zapatillas después de las 22:00, como hacía Simone, por su bien y el de los vecinos.

-ENCUENTRO CON STELLA (00:59:48)

Trelkovsky entra en un bar. Un hombre pide *Gauloises* justo antes que él y él pide *Marlboro*. Con este gesto se comprueba que el protagonista ha sido sometido a la voluntad del dueño del café y ha modificado sus preferencias respecto al tabaco: pudiendo escoger, se decanta por la marca que fumaba Simone.

A lo lejos, dentro del bar, ve a Stella en animada conversación con unos amigos; entonces se aproxima discretamente y la mira. Sale y entra por la puerta más cercana a su mesa. Se saludan y Stella le invita a quedarse con ellos, a lo que él acepta aunque con timidez.

Están hablando de Simone; le preguntan si a él lo reconoció antes de morir y ella asegura que el grito derivó de la sensación de haberlo visto a él.

Uno de los amigos asegura que tiene aún libros y discos suyos en casa y a continuación, los vemos a todos en casa del amigo, bebiendo y bailando. El amigo de Stella le pasa un libro de Simone sobre egiptología y jeroglíficos. La casa es enorme y Trelkovsky le pregunta que cuanto paga por el alquiler, a lo que le responden que nada, porque es propiedad del hermano y se encuentra viajando por Perú durante un año.

En un intento de seguir comparando, el protagonista pregunta al joven que si tiene problemas con los vecinos y él le contesta extrañado que no.

Stella baila animada y uno de los chicos le ofrece llevarla a casa; Trelkovsky la observa y ella le toma de la mano. Mientras bailan, ella le propone regresar a su apartamento. Como él no está por la labor de ser descubierto, le pide que vayan a casa de ella.

-EN CASA DE STELLA (01:04:46)

Entran en casa de Stella. Mientras ella va al baño, él recorre la estancia y abre la ventana.

Ella aparece en bata, enciende la luz y él le sugiere beber algo. Brindan, suena la música. Él le habla del diente encontrado en su apartamento (el estado de embriaguez de ambos es evidente) y ella considera oportuno el comentario sobre la historia del "ratoncito Pérez". Emprenden una surrealista disertación sobre la independencia de la cabeza y la personalidad respecto a los demás miembros de nuestra anatomía; hablan de la cabeza como parte que se reserva el derecho de llamarse "yo", etc.

A la mañana siguiente, Trelkovsky se despierta y, borracho acude al retrete para vomitar. Permanece un rato contemplando a Stella mientras duerme y se marcha sigiloso.

-SEGUNDA COMPARACIÓN AL RECIBIR EL CORREO DE SIMONE (01:10:53)

Cuando regresa al apartamento, la portera le pregunta si ha pasado fuera toda la noche y le entrega correo. Luego comenta que informará a la señora Dioz de que ha vuelto.

Con la carta en la mano, se da cuenta de que no es su correo, sino de Simone, y pregunta extrañado el motivo de su búsqueda por la señora Dioz, ya que tampoco sabe quien es. La portera no le escucha y abre la carta: se trata de una postal del Louvre firmada por Badar.

-DE NUEVO OBSERVADO (01:11:59)

Trelkovsky se contempla en el espejo del armario. Suave banda sonora repitiendo el tema central de siempre; el protagonista se desplaza tristemente hacia la ventana: a través del visillo intuye una figura que lo observa desde el mismo lugar que otras veces.

Retrocede, toma unos prismáticos y observa que se trata de un anciano con bastón. El personaje se sienta pensativo (cámara fija) y vuelven a llamar a la puerta.

-PRESENTACIÓN DE MRS. DIOZ (01:13:05)

Al abrir la puerta entra la señora Dioz y pide a su vecino que lea una petición en contra de la “incalificable” señora Gaderian. Quiere que firme para que la obliguen a abandonar su vivienda por ruidosa. En ese momento, Trelkovsky recuerda a la mujer acompañada de su hija inválida y se siente confuso, puesto que Dioz asegura que el ruido no lo provoca esa niña sino un muchacho que juega a los bolos en su pasillo. Él se niega a firmar: la vecina ni le molesta ni la conoce realmente como para provocar su expulsión del edificio; la señora Dioz se enoja y amenaza con tomar nota de su actitud en futuras ocasiones. Al salir, la mujer da un portazo inevitable. Se sienta a fumar un cigarrillo, insultando a los vecinos “¿*Qué queréis que haga? ¿Caerme muerto*”?

-TRELKOVSKY COMIENZA A IDENTIFICARSE CON SIMONE (01:15:51)

Los obreros están reparando el cristal del porche. Trelkovsky los observa desde su ventana y, con rostro compungido, exclama “*es para mí*”.

-MELANCOLÍA Y PARANOIA (01:16:07)

Caminando melancólico al borde del Sena, el protagonista pasa junto a unos mendigos en claro símbolo de su estado de soledad.

Llega a su casa y se detiene unos segundos antes de entrar. Cuando lo hace, al dar la luz del portal, una mujer desconocida lo asusta y ambos gritan. De pronto hay un cambio importante hacia un plano subjetivo en el que Trelkovsky identifica a la mujer desconocida como la señora Dioz en actitud agresiva hacia él. Vemos al joven que se lleva las manos al cuello, como queriendo asfixiarse a sí mismo, cuando lo que él asume desde su perspectiva perjudicada es a la mujer intentando ahogarlo con sus manos. A continuación, la vagabunda sale del portal.

-TRELKOVSKY HA SIDO DENUNCIADO (01:17:00)

Trelkovsky está hablando con el inspector de policía (suponemos que esta vez el protagonista ha sido detenido tras el escándalo en el portal de su vivienda). El oficial le pide explicaciones y asegura que ya ha recibido un número considerable de quejas en su contra, pero termina haciendo la vista gorda por esa vez; pide al joven que se identifique, puesto que tiene apellido extranjero, aunque en realidad posea nacionalidad francesa. El carnet está en muy mal estado y además debe actualizarlo, de modo que lo deja salir, a cambio de que lo renueve en cuanto le sea posible.

Trelkovsky llega a su casa y busca a la portera que está barriendo en el patio. Le pregunta quién ha firmado para poner una denuncia contra él y si se trata de la señora Dioz. Ella se limita a contestarle que debería hacer menos ruido.

-CURIOSIDAD POR EL UNIVERSO DE SIMONE Y DESPEDIDA DE MRS. GADERIAN (01:19:29)

Primer plano de las manos de Trelkovsky pintándose las uñas de rojo con la laca de Simone.

Escucha un ruido y se llega sigiloso hasta la puerta, entonces la abre y es sorprendido por la señora Gaderian a punto de llamar. Ella le da las gracias por su renuncia a firmar la queja para su expulsión y él se escabulle, asegurando que no quiere meterse en ningún lío, pero la mujer lo retiene, diciendo que acaba de defecar en cada una de las puertas de los vecinos, excepto en la suya y, orgullosa, imagina la cara de sorpresa cuando lo descubran. Asustado, él le intenta explicar que al no ver restos en su puerta todos creerán que ha sido él el responsable y que con ello no le hace ningún favor, pero la mujer se va.

Mirando hacia las demás puertas, comprueba que es cierto y decide repartir un poco sobre su propio felpudo.

-INICIO DE DESPERSONALIZACIÓN (01:22:00)

Durante la noche, el protagonista yace en su cama, sudoroso y con la mirada agónica. Angustiado, se levanta temblando mientras suena un eco inquietante en la banda sonora. Camina a tientas por el pasillo y va encendiendo las luces a su paso. Entra en el retrete y se fija en que las paredes están repletas de jeroglíficos, lo cual nos recuerda la afición a la egiptología que caracterizaba a la difunta inquilina. Desde allí mira hacia su propia ventana y es cuando percibimos el momento definitivo de despersonalización del protagonista, puesto que se ve a sí mismo observándose con unos prismáticos.

Arrastrándose hacia la puerta, consigue llegar hasta su apartamento. La banda sonora se vuelve angustiosa, como acompañamiento sugestivo a los planos de fondo de las escaleras que se enredan entre sí de manera compleja.

Sentado en una butaca, como *Alicia en el País de las Maravillas*, parece que los muebles sean cada vez más grandes y él cada vez más pequeño. Se levanta y mira de nuevo por la ventana hacia el retrete, en un gesto a la inversa del anterior; lo que ve entonces es a Simone, envuelta en las gasas del hospital, desenrollando poco a poco sus vendajes mientras le sonríe, sin su diente.

-TRAVESTISMO (01:25:24)

Por la mañana, Trelkovsky se despierta con los golpes de los obreros reparando el porche. Se asoma a la ventana y éstos se ríen en cuanto le ven aparecer. En cuanto cierra la ventana y se gira, nos damos cuenta de que está completamente maquillado, como una mujer; él se ve reflejado en el espejito sobre su mesa, repleta con los cosméticos de Simone. Su vestido está colgado de la silla, entonces lo coge y mira por la ventana al tiempo que dice para sí "*Intentan que me suicide*".

La frase es pronunciada con una vocecilla afeminada. A partir de este momento es cuando decide que debe actuar.

Trelkovsky entra en una tienda de pelucas y escoge una pelirroja (banda sonora en un *in crescendo* de suspense) al salir del local, se la pone.

Llega a su casa y saca de su bolsa la peluca, junto con unos tacones de charol. Comienza a imitar una conversación entre dos mujeres sobre la compra de los zapatos. A continuación se contonea delante del espejo de su armario, completamente caracterizado como una mujer, con el vestido de Simone, los zapatos, la peluca y su maquillaje. A continuación se gira y, en una esperpéntica mueca, dice "*Creo que estoy embarazada*."

-DESPERSONALIZACIÓN DEFINITIVA (01:29:33)

En un zoom hacia su ventana, acompañado de música estridente, vemos que en el retrete no hay nadie y que se ha llegado con ello a un punto de despersonalización definitiva.

-TERCERA COMPARACIÓN: SIN DIENTE (01:29:53)

Por la mañana, se despierta disfrazado y al contemplarse en el espejo del armario descubre que está cubierto de sangre: le ha arrancado el mismo diente que a Simone; entonces comprueba que en la pared hay dos dientes y exclama "*¡Monstruos! Nunca me convertirán en Simone Choule. ¡Nunca!*"

-NADA DE MUJERES (01:31:17)

Al bajar por las escaleras para salir a la calle es llamado por Mr. Zy, quien le recuerda que no debe llevar mujeres a su apartamento. Sin duda ha confundido al protagonista travestido con una mujer. Decide hacer la vista gorda por esa vez, pero no debe volver a ocurrir o tomará medidas.

DESENLACE

-RENEGANDO DE SIMONE EN EL CAFÉ (01:32:00)

Entra en el café y se sienta en una mesa diferente a la de siempre. El camarero la sirve una taza de chocolate con tostada y él se queja, porque ha pedido un café; extrañado, el camarero le explica que la cafetera está rota y entonces pide un vaso de vino tinto "*Supongo que no les quedarán 'Gauloises*". Y como efectivamente, tampoco les quedan, rechaza también el paquete de *Marlboro*.

-RENEGANDO DE LA INOCENCIA DE LOS NIÑOS (01:33:19)

Sentado en una silla del parque, Trelkovsky está observando cómo un pequeño llora desconsolado ante el estanque; una joven atractiva se acerca para ayudarlo: al parecer ha perdido su barco en el agua y no es capaz de alcanzarlo. En cuanto la muchacha se va en busca del juguete, el protagonista se levanta y, acercándose al niño, lo abofetea e insulta.

-FÚTBOL CON LA CABEZA (01:34:21)

Se escucha de nuevo la música inquietante. Trelkovsky está sentado frente a la ventana de su apartamento, disfrazado con las ropas de Simone y maquillado. En el patio, alguien da patadas a un balón que vemos pasar ingrávido a través de la ventana; de repente, en lugar de un balón, lo que vemos es la cabeza de Simone Choule.

Se escuchan voces y al levantarse para mirar lo que ocurre, vemos que los vecinos al completo están torturando a la señora Gaderian y a su hija: la primera se encuentra atada a una silla y es golpeada por Mme. Dioz, y a la hija le han colocado una máscara con el rostro de

Trelkovsky y le fuerzan a dar vueltas para jugar a la "gallina ciega". En ese momento, la niña grita "-¡Es él! ¡Está allí!"

A partir de este punto se inicia una persecución de los vecinos hacia Trelkovsky: se escuchan golpes y pasos de gente que sube por las escaleras, entonces arrastra el armario ante la puerta, para bloquear la entrada. La lámpara cae al suelo. El armario lo coloca delante de la ventana y al contemplarse en el espejo se recuerda que luchará "*hasta el final*". Una mano rompe el cristal y sale desde detrás del armario. La banda sonora se vuelve estridente de nuevo; el protagonista agarra un cuchillo y lo clava a la mano, que se esconde y vuelve a aparecer cubierta con un guante. Ahora Trelkovsky ha roto el cristal y le sangra la mano; se lava en el fregadero y rasga un trapo para hacerse un vendaje; a continuación se deja caer sobre la silla.

-HUÍDA (01:38:11)

Trelkovsky sale sigiloso de su apartamento. Otra vez lo vemos, caminado junto al sena, pero esta vez sin mendigos. Se detiene frente al menú de un restaurante y, con un hilo musical que transmite desasosiego, observamos que prosigue su camino cabizbajo.

-REFUGIO EN STELLA (01:39:11)

Llama a la puerta del apartamento de Stella. Ella tarda en contestar, pero acaba abriendo. Trelkovsky le pide que lo acoja esa noche y ella acepta. Mientras le cura la herida de la mano, el joven le confiesa que está viviendo en el apartamento de Simone y la hace partícipe de sus miedos respecto a la conspiración por parte de sus vecinos, de la cual se cree víctima. Ella se muestra comprensiva y lo deja descansando en la cama.

A la mañana siguiente, Stella prepara el desayuno y despierta a Trelkovsky porque ha de irse a trabajar; él suplica que no lo deje, pero ella promete regresar hacia las 20:00.

-“TRAICIÓN” DE STELLA (01:44:41)

Trelkovsky se encuentra ojeando el álbum de fotos familiar de Stella cuando de pronto llaman a la puerta. Cuando se acerca a la mirilla ve a Mr. Zy, en un plano claramente subjetivo

que se opone a otro posterior , mediante el cual nos damos cuenta de que en realidad se trata de un vendedor a domicilio, que continúa llamando a otras puertas y que luego vemos salir del edificio.

En un ataque de rabia, Trelkovsky rompe el álbum y grita insultos hacia Stella. Creyendo que todos forman parte del mismo atropello en su contra, el protagonista destroza la casa y sale de allí, portando consigo un fajo de billetes que ha encontrado en el armario de la chica.

-HUÍDA DE TODOS (01:46:51)

Agazapado en el asiento trasero de un taxi, Trelkovsky huye, aunque no sabemos muy bien de qué o quien. Repentinamente, sale del coche y se mete en una boca de metro, mirando tras de sí con inquietud. Sale de allí y camina por la calle confundido entre los coches, convencido de que lo están persiguiendo. Alquila una habitación de hotel y fuma compulsivamente mientras observa desde la ventana.

Se toma una copa en un bar e intenta sobornar al camarero para que le informe sobre dónde puede hacerse con un arma: la maniobra es patética, ya que lo único que ofrece es una generosa propina. El camarero le obliga a irse y los demás clientes gritan.

-ATROPELLO (01:49:25)

Cruzando a toda prisa una calle, Trelkovsky es atropellado. Al acercarse para ver lo sucedido, se agolpa una multitud encima de él y aparece un médico. Cuando intenta tomarle el pulso en el cuello, le aparta la mano bruscamente creyendo que va a estrangularlo. Trelkovsky llama “asesinos” a todos.

En un plano subjetivo, se observa al matrimonio de ancianos que ha llevado a cabo el atropello, en los cuerpos de Mr. Zy y la Señora Dioz, caracterizados con alas de murciélago, sobre un fondo de colores chillones. Trelkovsky se enfurece y se lanza contra ellos cuando, después de curar su pierna herida, los ancianos se ofrecen a llevarle a casa; él grita a los

oficiales que están locos y que quieren matarlo, que les ha visto jugar al fútbol con una cabeza humana. Por todo ello, el doctor se siente en la obligación de inyectarle un sedante.

Desde el coche de los ancianos, Trelkovsky llora impotente mientras ve pasar las luces de la ciudad en el asiento trasero.

En cuanto llegan a casa, se tira al suelo del portal y Mirza comienza a ladrar. Los ancianos hablan con la portera y entre los dos lo suben a su apartamento.; ella se interesa por lo ocurrido y Trelkovsky sale corriendo e cuanto ve aparecer al Mr. Zy por la puerta.

-ESPECTÁCULO DEL SUICIDIO (01:53:56)

De nuevo Trelkovsky está travestido y sentado ante la ventana abierta. La cámara avanza desde su asiento y sale por la ventana: el patio se ha convertido en la platea de un teatro, todos los vecinos aplauden expectantes ante el inminente espectáculo del salto suicida del protagonista. Entre ellos distinguimos a la portera con su perrito Mirza y a Stella, palpando el muslo a Mr Zy en el palco presidencial.

La secuencia, semejante a la que daba comienzo con los títulos de crédito al film, es igualmente interesante por su elaboración: la cámara-grúa empleada hace posible un tipo de plano capaz de desplazarse por todas las ventanas y tejadillos del patio, sin necesidad de cortes.

Alrededor de las ventanas, se han colocado cartones pintados como pequeños telones rojos. El fondo musical simula la afinación previa al inicio de un concierto por la orquesta. El protagonista se asoma y hay un redoble de tambor seguido de un plano picadísimo por encima de su cabeza; a continuación, salta y cae rompiendo el porche recién reparado.

-NUEVO INTENTO DE SUICIDIO (01:55:45)

Trelkovsky yace en una postura retorcida sobre el suelo del patio. Mirza ladra a lo lejos y poco a poco van apareciendo los vecinos, asustados y desconcertados. Él sangra pero no está muerto y, en su delirio, los ve como monstruos amenazantes que se acercan para rematarlo. Deciden llamar a una ambulancia.

Esta secuencia combina las perspectivas del protagonista alucinado y el plano real. Los vecinos son vistos por Trelkovsky como criaturas demoníacas, con pústulas y marcas en el cuerpo, lenguas bífidas y miradas amenazantes, como de zombies.

Trelkovsky se quita la peluca y avanza por la escalera, completamente ensangrentado y en actitud defensiva, convencido de que han sido ellos los que lo obligaron a saltar, como habían hecho con Simone.

Aparece la policía y los oficiales ironizan sobre la abundancia reciente de suicidios por la zona. El protagonista asoma de nuevo por la ventana y salta definitivamente.

EPÍLOGO

-INICIO DE LA HISTORIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL SUICIDA (01:58:59)

Alguien está vendado, como Simone Choulé al comienzo de la película, en el hospital. Todo permanece en la oscuridad y apenas un foco ilumina el cuerpo convaleciente: se trata de Trelkovsky.

Desde el punto de vista de quien yace en la camilla, y acompañado de un sonido en reverberación y eco, como distorsionado por los vendajes, vemos al propio Trelkovsky que llega a su cama portando unas naranjas y habla con Stella; se trata de la misma secuencia del inicio del film.

Grito de Trelkovsky y zoom en fundido negro hasta la oscuridad de su garganta.

4.4.3 - COMENTARIOS DE *THE TENANT*

The Tenant se presenta como la más excéntrica de las creaciones de Roman Polanski analizadas en este estudio. Tanto ella como *Repulsion* se proponen el análisis de un cerebro, el de sus respectivos protagonistas; pese a incluirse las tres películas en la trilogía de los apartamentos, hay que señalar que *Rosemary's Baby* en cambio, se propone el análisis de un comportamiento (CASTRO: 1977). Además, a diferencia de lo que sucedía en las otras dos películas de la trilogía, en este caso la locura del personaje central queda manifiesta, sin lugar a dudas, para el espectador. Cada uno de los momentos alucinados de Trelkovsky se contraponen a una explicación lógica de la secuencia, inmediatamente después, algo que no sucedía ni en la ambigüedad narrativa de *Rosemary's Baby* ni en el perspectivismo esquizofrénico asumido en *Repulsion*.

En el minuto 00:38:39 tiene lugar un detalle que invierte la teoría de lo siniestro de Freud: lo familiar y conocido se vuelve extraño y ajeno cuando las extravagantes noticias que todos creemos inventadas por los compañeros de trabajo de Trelkovsky, se revelan como auténtico material de prensa real.

El personaje al que interpreta Shelley Winters, desarrolla en el minuto 00:57:27 una mueca ambigua, muy propia del contenido general de la historia: o se complace por curiosear o por saber verdaderamente quien ha entrado en la casa.

Durante su recorrido por la estancia en el minuto 01:04:46, cuando Trelkovsky inspecciona el apartamento de Stella, reconocemos el sonido del tic-tac de un reloj, rasgo característico de la cotidianeidad en los films analizados. En el minuto 01:39:11, en cuanto Trelkovsky se encuentra ya a salvo en el piso de la joven, se repite el efecto sonoro: el tic-tac insistente del reloj de aparente seguridad y confianza, que de pronto es invadido por un factor externo que lo vuelve siniestro.

Dentro de esta misma secuencia, en una conversación algo ebria que sostienen la pareja de amantes, el motivo de la cabeza es importante para la interpretación posterior del film: Cuando Trelkovsky vea volar la cabeza de Simone estará definitivamente transmutado y despersonalizado.

Al fumar el cigarro, sentado en la soledad de su apartamento, el protagonista ve su cara reflejada en el espejo y se inicia con ello el proceso de su despersonalización (01:13:05).

El proceso evoluciona y apenas veinte minutos después (01:34:21) se verá a los miembros de la comunidad torturando con un palo a la niña vecina inválida. En la lengua original, ella dice: “*It’s him! It’s there!*”, que traduciríamos por “¡Eso es él! ¡Eso está allí!”, en clara referencia al estado de despersonalización en que ya se encuentra el protagonista en su delirio.

Durante el asedio que experimenta Trelkovsky poco después se encuentran claras semejanzas con la secuencia de *Repulsión* en la que Carol sufre una alucinación y cree que un hombre quiere violarla entrando por la puerta de su cuarto, que ella misma ha bloqueado con su armario. En ambos casos aparece una mano y el protagonista se defiende clavándole un cuchillo. Asimismo, cabe recordar *Rosemary's Baby* y la secuencia previa al parto de la protagonista; en ella vemos que está siendo asediada por su esposo y sus vecinos: vemos sus manos a través de la puerta mientras ella empuja y les impide la entrada.

4.5 *The Ghost Writer* (2010)

4.5.1 – SECUENCIACIÓN DE *THE GHOST WRITER*

PRÓLOGO

- Misterio en el transbordador (00:00:00)
- Misterio en la playa (00:01:45)

PRESENTACIÓN

- Persuasión laboral (00:01:54)
- Entrevista (00:02:58)
- Camino al apartamento (00:07:43)
- Atraco (00:08:35)
- A salvo en casa (00:09:03)
- Salida de Heathrow (00:10:09)
- En el avión (00:11:22)
- En el ferry (00:11:39)
- Recogida (00:12:14)
- Camino a la mansión Rheinhart, en taxi (00:12:31)
- Primeras medidas de seguridad: es registrado (00:13:48)
- Segundas medidas de seguridad: firma de acuerdo de confidencialidad (00:14:31)
- Terceras medidas de seguridad: Amelia está casada (00:15:04)
- Lectura (00:15:32)
- Servicio (00:17:06)
- Ruth Lang (00:17:30)
- Un paseo en compañía (00:17:47)
- Formando el comité de recepción (00:19:13)
- Adam Lang (00:19:45)
- En taxi al hotel (00:20:34)
- Empieza el trabajo (00:21:43)

NUDO

- Discusiones (00:25:43)
- Tratando de saltarse las medidas de seguridad (00:26:05)
- Falsa alarma (00:27:14)
- Tensa entrevista (00:28:06)
- Acusaciones y escándalo (00:29:15)
- Reacción y decisiones (00:30:00)
- Comunicado oficial (00:31:41)
- Presión editorial (00:32:00)
- Mystery man* (00:33:26)

- Un inquietante desorden (00:34:44)
- Mudanza forzosa (00:35:42)
- Noticias en prensa (00:36:17)
- De camino y a salvo, en la mansión (00:36:55)
- Nuevo alojamiento (00:37:37)
- Abogados (00:38:54)
- Huída a Washington (00:42:25)
- Discurso (00:43:19)
- El legado del predecesor (00:44:49)
- Buscando mapas (00:48:51)
- Riding in the rain* (00:49:17)
- Destapando la verdad: el anciano que sabía demasiado (00:51:27)
- Regreso a la mansión (00:53:22)
- Un baño caliente (00:56:29)
- Una cena (00:57:41)
- Un buen whisky (01:01:43)
- Huída de Ruth (01:03:21)
- A la cama (01:03:34)
- La modestia del día siguiente (01:05:52)
- Robo del manuscrito (01:08:13)
- Tomando prestado el coche de invitados (01:08:41)
- GPS (01:09:04)
- Paul Emmet (01:13:35)
- Sociedad Arcadia (01:16:28)
- Advertencia (01:22:06)
- Persecución (01:22:48)
- Esperando por un vuelo (01:28:27)
- Telefoneando a Rycart (01:29:19)
- Traición y ayuda de Rycart (01:35:20)
- El “comienzo” (01:36:22)
- Mintiendo a Adam Lang (01:39:30)
- Confrontando con la verdad (01:41:44)
- Asesinato (01:45:23)

DESENLACE

- Interrogatorio (01:47:23)
- De vuelta a casa (01:48:45)

-Publicación del libro (01:50:05)

EPÍLOGO

-Reencuentro con Amelia (01:50:23)

-Los “comienzos” (01:51:22)

-Reencuentro con Paul Emmet (01:52:44)

-Resolviendo la clave (01:53:20)

-Victoria (01:55:45)

-Destino fatal (01:57:46)

4.5.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *THE GHOST WRITER*

PRÓLOGO

-MISTERIO EN EL TRANSBORDADOR (00:00:00)

Arranca la película *in medias res*, sin introducción ni rotulación para créditos: en plena noche, llega un transbordador al muelle y sus operarios proceden a la evacuación de los automóviles. Llueve y la escena deja al barco perfectamente centrado a medida que se aproxima hasta la orilla con la música de cuerda de Alexandre Desplat *in crescendo* como fondo sonoro constante, unido al pitido de las máquinas según descienden las compuertas.

Una voz grita “¡Vamos!” y los coches avanzan, abandonan el transbordador pero hay uno que permanece inmóvil, interrumpiendo la circulación del resto.

(00:01:14)

Un plano general del transbordador vacío, con el automóvil imponente justo en el medio (la cámara está a la altura aproximada de los faros). Recuerda la escena a un anuncio.

De nuevo escuchamos el pitido mecánico, se trata de una grúa cuyo brazo irrumpe en la escena por la izquierda: levanta el coche y éste reacciona con la activación de la alarma.

(00:01:37)

Ya en tierra, el coche está siendo examinado por la policía. Está vacío y a lo lejos se percibe todavía la presencia del transbordador, que se aleja.

-MISTERIO EN LA PLAYA (00:01:45)

La orilla de una playa completamente vacía. Es invierno y amanece. Rompen las olas dejando al descubierto el cadáver de un hombre.

PLANTEAMIENTO

-PERSUASIÓN LABORAL (00:01:54)

Dos hombres conversan en la barra de un restaurante japonés mientras comen. El protagonista está tratando de ser convencido por su editor Rick, para que se presente como candidato a la elección de un negro que rescriba las memorias del antiguo Primer Ministro,

Adam Lang. Los comentarios despectivos que brindan al asunto político en general despiertan miradas de recelo en los comensales que están justo al lado.

Hablan de McAra, el anterior autor y ayudante del Primer Ministro durante su Gobierno, que al parecer se suicidó por la presión de acabar las memorias. Apareció ahogado cerca de la casa en la playa propiedad de la Editorial, a la que el fallecido se había retirado a escribir.

-ENTREVISTA (00:02:58)

Primer plano contrapicado y sesgado del edificio que acoge al sello Editorial Rhinehart. Inc. La cámara desciende y reconocemos la espalda del protagonista que se dispone a cruzar la calle para entrar en el edificio. Hay tráfico y sigue lloviendo. Un autobús rojo de dos plantas da a entender que la ciudad es Londres.

(00:03:12)

Con las espaldas de los guardias de seguridad en primer plano y el detector de metales justo ante ellos, vemos llegar al escritor, que afable se desprende de los objetos habituales al tiempo que permite que lo cacheen, mofándose de lo excesivo que resulta.

(00:03:39)

Sube en el ascensor acompañado por Roy, un miembro del consejo editorial que lo atiende con sequedad y a quien pregunta que a cuántos candidatos han entrevistado ya. Roy le responde que a cinco y que él es el último, obsequiándole con un desagradable comentario acerca de lo inapropiada que considera su aspiración al puesto.

(00:04:23)

Durante la entrevista, el protagonista argumenta por qué considera que es el candidato más apropiado para recuperar el borrador de Lang: puesto que no sabe nada de política, no se

tratarán de unas memorias de Primer Ministro al uso sino que su libro irá directo al corazón de los lectores. Exponen la difícil situación que supone reemplazar a alguien irremplazable.

Pese a las objeciones de Roy, finalmente es contratado. Deberá desplazarse hasta la casa de la playa y rematar el manuscrito en el plazo de un mes.

Antes de salir, uno de los editores aprovecha para entregarle una bolsa amarilla con un manuscrito al que quiere que eche un vistazo.

-CAMINO AL APARTAMENTO (00:07:43)

El escritor sale del edificio y sube a un taxi. Roy le acompaña y menciona lo extraña que le parece la situación, dejando caer que McAra no era una persona de la que alguien hubiera sospechado nunca que pudiera llegar a cometer suicidio.

(00:08:10)

El escritor va dentro del taxi y echa un vistazo a la bolsa: el manuscrito supera las 600 páginas, lo que le provoca un resoplido de aburrimiento. Primer plano subliminal con la presencia de marca de mensajería FED-EX a través de la ventanilla.

-ATRACO (00:08:35)

El taxi llega al portal de la vivienda del escritor y en cuanto éste baja, aparece una moto con dos personas, una le da un golpe y le roba la bolsa con el manuscrito. Plano subjetivo del protagonista desde el suelo en donde ha caído, mientras ve alejarse a los ladrones.

-A SALVO EN CASA (00:09:03)

La secuencia comienza con una imagen de la nevera en el apartamento del protagonista, que llega a casa y toma una botella de vodka del congelador. En cuanto se sienta en el sofá y bebe un trago suena su teléfono móvil: es Rick para decirle que debe viajar esa misma noche y que en la editorial le van a pagar mucho dinero por el libro.

-SALIDA DE HEATHROW (00:10:09)

La siguiente conversación telefónica tiene lugar en el bar del aeropuerto: el escritor está allí tomando una copa y en el televisor del fondo un noticiario comenta las torturas a que ciertos miembros de Al Qaeda son sometidos por orden de Adam Lang. El escritor telefonea a su agente y le expone sus sospechas al considerar que quizás le dieran el manuscrito a propósito, para usarlo como cebo. Comienza a sospechar del asunto.

-EN EL AVIÓN (00:11:22)

Dentro del avión, una azafata ofrece el periódico al escritor y descubre el título "Lang ordenó secuestro".

-EN EL FERRY (00:11:39)

Plano de una avioneta privada que conduce al escritor hasta el transbordador del comienzo del film. Segundo plano subliminal de una camioneta de mensajería UPS.

(00:11:47)

El escritor duerme en una de las estancias del transbordador.

(00:11:51)

Un cartel advierte de los extraños sucesos que tuvieron lugar en el barco (referencia al asesinato de Mcara).

(00:11:59)

El escritor sale a cubierta y observa el mar en estado desapacible, gris y picado.

-RECOGIDA (00:12:14)

Descenso del transbordador. En cuanto comienzan a desplegarse las rampas, el protagonista recibe un mensaje de texto al móvil: un taxi le espera en el terminal.

-CAMINO A LA MANSIÓN RHEINHART, EN TAXI (00:12:31)

El taxi lleva al protagonista directo al centro del bosque en donde se encuentra la mansión Rheinhart. Medidas de seguridad hacen que se le pida pasaporte y que se chequeen los bajos del coche.

(00:13:22)

Al final de la carretera y desde el punto de vista subjetivo del protagonista, sentado en la parte trasera del taxi, vemos la mansión Rheinhart, una construcción de vanguardia arquitectónica y estilo minimalista ubicada literalmente en medio de la nada y al borde del mar.

El auto se detiene ante la puerta y el escritor sale, cogiendo sus dos maletas, dando un portazo tras de sí.

-PRIMERAS MEDIDAS DE SEGURIDAD: ES REGISTRADO (00:13:48)

El protagonista está observando incómodo cómo registran su maleta. Aparece Amelia Bly, la ayudante de Lang en lo alto de la escalinata. Ella se disculpa por la ausencia del Señor Lang y por los gritos de su esposa desde la planta superior.

-SEGUNDAS MEDIDAS DE SEGURIDAD: FIRMA DE ACUERDO DE CONFIDENCIALIDAD (00:14:31)

A continuación, procede a las presentaciones con el equipo de redacción del libro, explica de nuevo la determinación del jefe a la hora de negarse a buscar un sustituto para el fallecido Mike y entrega al escritor un documento de confidencialidad para que lo firme.

-TERCERAS MEDIDAS DE SEGURIDAD: AMELIA ESTÁ CASADA (00:15:04)

Amelia enseña la casa al escritor y éste se sorprende por la amplitud y la decoración. Ascenden al piso de arriba. Percibimos cierto tono del flirteo del protagonista con la asistente, él le pregunta que si no pasa miedo por las noches en semejante casa y ella le contesta que echa

de menos a su marido, pese a que no lleva alianza, ya que le pita siempre en el detector de metales del aeropuerto.

-LECTURA (00:15:32)

Entran en el estudio y Amelia accede al cajón protegido electrónicamente en donde se guarda la única copia del borrador de las memorias. El manuscrito no debe salir de la habitación y no podrá ser copiado, de modo que el protagonista se ve obligado a permanecer en la sala durante las próximas seis horas para leerlo, antes de que Adam regrese. Amelia sale de la habitación no sin antes desearle una feliz lectura.

(00:16:00)

Las imágenes de los textos impresos se encadenan en planos fundidos, que ponen de manifiesto el transcurso del tiempo mientras el protagonista va pasando páginas.

A mitad de la lectura, vemos que se ha quedado dormido y es despertado por una mujer oriental que le sirve un refrigerio. No intercambian palabras, pero él agradece el servicio y ella se va.

-SERVICIO (00:17:06)

Plano subjetivo de aquello que observa el escritor mientras descansa la vista junto a la ventana: la playa, tan despacible como en el comienzo del film está completamente vacía. Otro sirviente oriental está barriendo las hojas que el viento esparce por la pasarela de madera.

-RUTH LANG (00:17:30)

Finaliza la lectura del manuscrito y el protagonista hace una mueca esperpéntica de desagrado. Entonces se oye la voz de Ruth, la esposa de Lang, que acodada en la puerta le pregunta que si es "tan malo".

-UN PASEO EN COMPAÑÍA (00:17:47)

Ruth Lang acompaña al protagonista a dar un paseo por la playa. La secuencia muestra un conjunto de dunas sorteadas por pequeños cúmulos de vegetación y un faro solitario a lo lejos. Hace viento y todo parece indicar que la temperatura es desagradable. Ella le cuenta que la decisión de contratarlo fue suya, que lo conoció por una biografía que leyó de casualidad. Hablan de lo mucho que echa de menos su hogar y de lo solitario que es todo aquello. También le confiesa que su esposo no puede quedarse sólo y que ello no es debido al duro golpe derivado de la muerte de Mike McAra, sino al tedio que supone verse enfrentados año tras año a la composición del libro [*bloody book* traducido por “maldito libro”, con una carga proléptica significativa en la versión original]. La mujer parece que trate de desmotivarlo, o de ponerlo “en situación”.

-FORMANDO EL COMITÉ DE RECEPCIÓN (00:19:13)

Llegan a la casa y Amelia se dispone a tomar el coche oficial para ir a recoger a Adam al aeropuerto. Ruth se adelanta y propone ir en su lugar. La asistente toma el coche de apoyo y el escritor va con Ruth. Percibimos la tensión entre ambas mujeres, rivales quizá por un mismo hombre.

-ADAM LANG (00:19:45)

Un avión privado aterriza en plena noche. Los tres personajes y el guardaespaldas aguardan de pie la llegada de Adam Lang. El escritor, permanece entre las dos mujeres y cuando el hombre baja del avión, tas un tosco saludo con la mano, parece encogido antes de contestar al “¿quién es usted?” con un ambiguo “soy su fantasma”, que en el original trae consigo un juego de palabras bastante inapropiado dadas las circunstancias (“negro” y “fantasma” son la misma palabra, *ghost* y él es, de hecho, el sustituto de un fallecido, bien podría ser su fantasma, efectivamente).

-EN TAXI AL HOTEL (00:20:34)

El escritor viaja en coche privado hasta el hotel en donde se hospedará por plazo de cuatro semanas. Por el camino comenta irónicamente la escasa vida nocturna del pueblo con el

chofer, pero éste ni le mira. El ambiente es del todo fantasmagórico, porque no hay nadie es de noche y todo está demasiado tranquilo. La recepcionista entrega las llaves y el protagonista se acomoda en la habitación.

La luz del faro ilumina la secuencia y en el momento en que se cruza con el centro de la pantalla, se salta a un plano de la ventana de la habitación adonde llega ese mismo cañón de luz. La cámara realiza un desplazamiento lateral hacia la izquierda y vemos al protagonista, tendido en la cama y sin desvestir, agotado y roncando plácidamente.

-EMPIEZA EL TRABAJO (00:21:43)

El mismo chofer conduce al escritor hasta la mansión y vemos por la ventanilla a Adam Lang haciendo jogging con los dos guardaespaldas detrás, siguiéndole el ritmo.

(00:21:53)

El escritor bebe su primer café de la mañana en la cocina, mientras observa a la asistente mientras trocea unas verduras para el zumo multivitamínico del Sr. Lang. Amelia aparece para llevarle el vaso de zumo a su jefe y acompaña al escritor que la sigue escaleras arriba. Ella le pregunta por el hotel y él le cuenta que es tranquilo “perfecto, así no tendrá distracciones” asegura, mientras se va contoneando delante del escritor.

(00:22:22)

Entran en el estudio y Adam está sentado en el sofá, en chándal. Toma su zumo e invita al protagonista a que se siente para poder comenzar a trabajar. Amelia retira la obra del cajón de seguridad y el joven comienza con las preguntas y pide a Amelia el flash driver pero ella se niega a dárselo por motivos de seguridad “¿tendré que mecanografiarlo entero otra vez?” se lamenta.

Lang se muestra afable y charla sobre los pequeños detalles, tan importantes para una biografía, como los motivos por los cuales se inició en política, al parecer: el amor a Ruth.

(00:25:24)

El escritor solicita las primeras transcripciones de la entrevista a Amelia y sus colaboradoras. Por primera vez, somos conscientes de que el protagonista no tiene nombre, puesto que le comenta a la asistente que Lang le llama "man". Mientras él interpreta con ello un gesto amable, ella le confirma que es el modo en que se dirige a alguien cuyo nombre "no recuerda". En este caso, su nombre no ha sido pronunciado en ningún momento.

NUDO

-DISCUSIONES (00:25:43)

El escritor toma un sándwich en la cocina y observa por la ventana cómo Adam Lang discute con alguien al teléfono, hasta que lanza el aparato al suelo, lleno de rabia. Tras él, su guardaespaldas recupera las piezas del aparato y corre a entregárselo.

-TRATANDO DE SALTARSE LAS MEDIDAS DE SEGURIDAD (00:26:05)

El protagonista, un auténtico extraño en el escenario de la casa de Adam Lang, sube las escaleras con parsimonia, se sienta a la mesa del estudio, mira de nuevo lo que sucede al otro lado de la ventana (el criado oriental parece que maldiga al viento que se ha levantado cuando está intentando barrer los hierbajos y las hojas secas de la pasarela). La música es misteriosa. El personaje se inclina ante el cajón en donde se guarda el manuscrito y trata de hacer una copia del archivo digital, pero entonces se desatan las alarmas en la casa.

-FALSA ALARMA (00:27:14)

Las luces se han apagado, la persiana se baja y el protagonista sale a tientas del estudio, tropezando en un escalón y cayendo al suelo. En ese momento aparece uno de los miembros del cuerpo de seguridad, que lo apunta con una linterna, son simulacros semanales.

Amelia le advierte que no debe pasearse solo por la casa y le entrega la transcripción. Adam Lang sube las escaleras y se encierra en el estudio dando un portazo; ha estado entrenando en el gimnasio y parece de mal humor.

-TENZA ENTREVISTA (00:28:06)

De nuevo reunidos para la entrevista, el escritor saca el tema de los estudios de interpretación de Lang cuando estaba en la Universidad, el político contesta incómodo, no quiere ser retratado en sus memorias como un actor, así que deciden tomar un descanso antes de estallar en discusión.

-ACUSACIONES Y ESCÁNDALO (00:29:15)

Las noticias anuncian que el secretario de Estado Richard Rycart ha solicitado que investiguen a Lang por unas acusaciones ilegales de miembros sospechosos de la CIA durante su etapa de Gobierno. El escritor lee la última hora en la pantalla del ordenador junto a Amelia y los teléfonos comienzan a sonar. Ella ordena que sean todos desconectados y manda al guardaespaldas que vaya a buscar a Ruth para ponerla a salvo de los medios.

-REACCIÓN Y DECISIONES (00:30:00)

Amelia y el escritor se reúnen con Lang en el estudio y éste les cuenta que el propio Rycart le acaba de decir por teléfono que no se trata de nada personal, sino de una cuestión de "principios en cuanto a los derechos humanos". Ruth ha sido avisada.

(00:30:29)

Plano subjetivo de Adam Lang que observa a su esposa llegando agitada a la entrada de la casa, con su escolta siguiéndola.

La secretaria advierte que la CIA emitirá un comunicado al día siguiente. Todos se lamentan y es en ese momento que Ruth entra en la habitación, gritando que hay que avisar a un abogado para proteger a su esposo. Ordenan que se escriba un comunicado sencillo, en donde el estado de ánimo de Lang no parezca afectado por la gravedad de la situación.

-COMUNICADO OFICIAL (00:31:41)

Reunidos en la sala de transcripciones, el escritor dicta el comunicado del político a su asistente Amelia. Ella le felicita y asegura que "podría ser el nuevo Mike McAra". Parece que ya de los primeros pasos en la piel del predecesor.

-PRESIÓN EDITORIAL (00:32:00)

Suena el teléfono del escritor. Al otro lado de la línea habla el editor, que le pide mayor rapidez para acabar el libro: las circunstancias pueden favorecer la publicación. Deberá centrarse en los crímenes de guerra y pasar por alto la etapa universitaria.

(00:32:52)

Amelia fuma en la entrada de la casa y el protagonista se acerca a ella pidiéndole que le dejen ir al hotel con el manuscrito para poder adelantar trabajo. Ella acaba aceptando pese a los riesgos de confidencialidad.

-MISTERY MAN (00:33:26)

En el bar del hotel, las noticias en televisión dan cuenta de las palabras que el escritor acaba de redactar para el comunicado oficial, supuestamente de Lang. Pide al camarero que cambie de canal y entonces oímos a un hombre que pregunta si es inglés al protagonista. Se trata de un caballero que toma una copa en una de las mesas: pregunta a qué se dedica y si sabe que Adam Lang está en la isla. El protagonista lo ignora y entonces el otro paga su cuenta y abandona la sala tras susurrarle "¡cabrón!" al oído.

-UN INQUIETANTE DESORDEN (00:34:44)

El protagonista sube a la habitación y al tratar de entrar con su tarjeta, percibe que ya está abierta: sus cosas están tiradas por el suelo y el ordenador está encendido.

(00:35:08)

Baja hasta recepción pero no parece haber nadie. Pulsa el timbre tímidamente (sorprendido del ruido al estar todo tan silencioso) y sale la recepcionista de la habitación contigua, colocándose las gafas y medio adormilada. El protagonista pregunta si ha visto a alguien entrar en su cuarto o si han preguntado por él, pero ella le contesta que no: se trata del único huésped en todo el hotel.

-MUDANZA FORZOSA (00:35:42)

Suena el teléfono y el escritor despierta en la cama de la habitación. Es de día y al responder, escucha a Amelia: le obliga a recoger sus cosas y salir del hotel inmediatamente, que hay un coche esperando.

(00:36:07)

En cuanto abre las cortinas de su cuarto, el escritor comprueba que el hotel ha sido tomado por los periodistas.

A través de la ventana, la cámara desciende en tres movimientos: primero se abre la cortina derecha, luego la izquierda y sigue habiendo gente, para cuando la cámara desciende al marco inferior, vemos un camión de la televisión que cruza justo al medio el encuadre.

-NOTICIAS EN PRENSA (00:36:17)

El escritor baja a desayunar y encuentra el hotel repleto de periodistas. Mira de reojo los titulares: Adam Lang tendrá que declarar.

-DE CAMINO Y A SALVO, EN LA MANSIÓN (00:36:55)

En el coche privado, deja un mensaje de teléfono a su representante, le avisa de que le han acortado el plazo de entrega del libro. Por el camino, unos manifestantes por la paz provistos de pancartas asaltan el coche. Reconocemos a uno de los hombres como el misterioso inglés de la noche anterior en el bar, ahora saltando sobre la ventanilla y gritando “¡trabajas para un asesino!”.

-NUEVO ALOJAMIENTO (00:37:37)

En la mansión, Amelia pregunta al escritor que si está enfermo, a lo cual él responde que está viejo. La situación se ha vuelto compleja y estresante, así que deberá quedarse en la casa y no salir de ella, para que no lo descubran. Amelia conduce al protagonista a una habitación oscura. En cuanto ella abre las cortinas él comenta que si se trata del cuarto en donde “meten a la abuelita”; ella le responde que es el cuarto en donde meten a “Mike McAra”. Está ocupando su lugar, una vez más. Puesto que ha redactado el comunicado, ahora es cómplice de la situación. Amelia sale de la habitación cerrando a puerta tras de sí.

-ABOGADOS (00:38:54)

El protagonista se reúne con los abogados, Amelia y el matrimonio Lang ante las noticias, para tomar una decisión sobre los pasos que deberá dar el político a continuación: deberá viajar a Washington, donde no se le juzgará, puesto que Estados Unidos no es miembro en la Comisión del Tribunal Internacional. Un helicóptero sobrevuela junto a la ventana y se ve a sí mismo en la televisión. El control es absoluto. Ruth opina que debería ir a Londres, pero allí el Gobierno se propone cooperar con la investigación. Al retirarse para preparar el viaje, Ruth propone que él y Amelia compartan maleta, dando a entender por segunda vez que sabe que son amantes.

-HUÍDA A WASHINGTON (00:42:25)

La salida de la mansión es filmada combinando la perspectiva narrativa desde dentro de la casa y las imágenes del noticiario que el escritor está viendo por televisión. Un reportero cede el micrófono a uno de los manifestantes junto a la mansión (los mismos que antes asaltaron el coche en que viajaba el protagonista desde el hotel) se trata del inglés que estaba en el bar la noche anterior, al parecer padre de un soldado que murió durante la guerra que apoyó Lang.

-DISCURSO (00:43:19)

Los coches oficiales abandonan la mansión y se detienen junto a los manifestantes. Lang sale ante la multitud y suelta un discurso sobre su convencimiento en la lucha contra el terrorismo. Al igual que en la secuencia anterior, seguimos los hechos combinando el punto de vista narrativo omnisciente tradicional y el del noticiario que ve el protagonista.

A continuación apaga la televisión y se retira a su cuarto. Por el camino oye sollozar a Ruth Lang.

-EL LEGADO DEL PREDECESOR (00:44:49)

El escritor está en el antiguo cuarto de McAra y se decide a deshacerse de las pertenencias del fallecido: primero sus zapatillas que encuentra bajo la cama y después la ropa colgada en el armario y doblada en el interior de los cajones.

Al tomar uno de los cajones, descubre un sobre pegado detrás en donde lee “devolver al archivo Adam Lang”. Son fotos de la etapa universitaria de Lang y su tarjeta de afiliación al partido, dos años antes de conocer a Ruth, de acuerdo con la fecha que aparece en una foto de ambos juntos.

Llaman a la puerta y aparece la criada oriental que pregunta si quiere algo de almorzar. En una de las fotos descubre un teléfono y lo marca, pero contesta Rycart. Poco después suena el teléfono pero no contesta.

-BUSCANDO MAPAS (00:48:51)

El escritor está comiendo en la cocina y pregunta a la criada si existe algún mapa de la isla. Vuelve a sonar su teléfono pero lo silencio.

(00:49:09)

En un punto de vista que podría ser subjetivo de la criada, desde dentro de la casa y a través de la ventana, vemos al protagonista con el jardinero, que parece explicarle algo ante un mapa desplegado. El encuadre se abre y efectivamente, la criada está allí en la ventana y los observa.

-RIDING IN THE RAIN (00:49:17)

El jardinero advierte al protagonista de que está a punto de llover. Están en el garaje y él toma prestada una bicicleta. El otro insiste y consigue que el escritor dude por un momento cuando le ofrece el coche "de invitados" pero en cuanto le comenta que McAra lo usaba mucho, se decide definitivamente por la bici.

(00:50:06)

Al salir por la verja metálica ve al inglés acampado en señal de protesta, que trata de hablar con él, pero lo ignora.

(00:50:36)

La bicicleta avanza por la carretera completamente vacía. El protagonista se para a comprobar el mapa y comienza a llover. Finalmente llega hasta lo que parece una antigua casa de pescadores y el protagonista baja de la bici para llamar a la puerta.

-DESTAPANDO LA VERDAD: EL ANCIANO QUE SABÍA DEMASIADO (00:51:27)

Al otro lado de la puerta mosquitera aparece la silueta de un anciano con cara de malas pulgas. El efecto es sorprendente y terrorífico, pero en cuanto el hombre abre la puerta resulta ser alguien completamente tranquilo e incluso simpático: el viejo se acompaña de un perrillo y le dice al escritor que puede resguardarse allí, que es gratis. Hablan y el anciano reconoce el acento inglés del protagonista, le pregunta si tiene algo que ver con Lang y el otro le responde que sí, sin abundar en detalles. Pronto le explica que la muerte de McAra no pudo ser como contaron los medios ya que es imposible que la corriente arrastrara el cuerpo hasta la orilla, allí. Él no contó nada a la policía pero quien sí lo hizo fue una vecina de la zona, que vio luces de linterna aquella noche en la playa. Casualmente, desde entonces la señora está en al haberse caído por las escaleras.

-REGRESO A LA MANSIÓN (00:53:22)

Cuando el escritor alcanza la playa de nuevo, reconoce a distancia las figuras de Ruth y de su escolta. Ella le pregunta por los motivos que lo han animado a salir de casa y él contesta que quería documentarse sobre el lugar en que falleció McAra. Ella quería ir a Londres a su funeral e insiste en lo misterioso del suceso, aún por dilucidar si se trató de muerte o suicidio.

(00:55:51)

Un coche los recoge a ambos y en el asiento, ella le toma la mano a él, sin que el escolta pierda detalle de sus movimientos por el espejo retrovisor.

-UN BAÑO CALIENTE (00:56:29)

El escritor prepara un baño caliente en la habitación y Ruth irrumpe bruscamente para dejarle ropa limpia sobre la cama.

(00:57:08)

El escritor corrige el comienzo del manuscrito y subraya lo referente a Ruth.

Ruth espera en la sala bebiendo vino de los viñedos Rhinehart. Ella se interesa por el estado civil de su invitado: ¿casado? ¿Comprometido? ¿Gay?. Se sientan a ver las noticias: su esposo está compareciendo ante los medios desde Washington y a continuación le llama a su teléfono móvil, pero ella no contesta.

El escritor y ella charlan sobre las circunstancias que empujaron a su esposo a dedicarse a la política y él reconoce ser consciente de que ya estaba afiliado antes de conocerla. Sabe que Adam le ha mentado.

Ella se muestra ofendida cuando el protagonista le pregunta si no ha pensado alguna vez en dedicarse a política “de verdad” y le contesta que si él no ha pensado en ser nunca un escritor “de verdad” [*a proper writer* en el original, que da lugar al juego de palabras *even the ghosts have feelings* y su respuesta *we're sensitive spirits*, que se pierde en la traducción].

-UN BUEN WHISKY (01:01:43)

La pareja se sienta en el sofá y ella le da a beber un buen whisky [*talking of spirits: Could you...?* Interesante juego de palabras]. De nuevo sale a colación el parecido con Mike McAraven la conducta del escritor: ambos disfrutan con un buen whisky y no encuentran el sentido al vino blanco. De acuerdo con el informe forense, al morir llevaba ingerida más de media botella. En cuanto el protagonista empieza a soltar información sobre lo que ha descubierto de la muerte de McAra esa tarde, ella se altera y decide salir a dar un paseo para despejar la cabeza.

-HUÍDA DE RUTH (01:03:21)

Desde la ventana de su habitación, ve a la mujer salir bajo la lluvia y la linterna del escolta que la sigue.

-A LA CAMA (01:03:34)

En el cuarto del escritor, se abre la puerta y él está dormido dentro de su cama, es Ruth que irrumpe en plena noche vestida con un albornoz y el pelo mojado aún por la lluvia. Pide permiso para entrar y lo despierta. Le cuenta que ha hablado con su esposo y que está muy preocupada: hay un hecho que no contó a la policía y es que Adam discutió ferozmente con McAra el día anterior al accidente. Vemos a la mujer llorar sobre el hombro del escritor, con falsedad. Él se siente incómodo y va corriendo al baño para darle una toalla.

(01:05:15)

En el baño, el protagonista recapacita, se observa en el espejo y susurra a su reflejo las palabras “mala idea”.

(01:05:24)

Para cuando regresa a la cama, Ruth Lang ya está metida entre las sábanas preguntando que si le importa la situación. Él se desnuda y se mete dentro. Apaga la luz. Al poco rato, ella se abalanza sobre él y lo besa.

-LA MODESTIA DEL DÍA SIGUIENTE (01:05:52)

Plano de la ventana de la habitación del escritor, las cortinas están echadas pero entrevemos que es de día por una rendija del medio. El jardinero cruza con su carretilla y se detiene justo en el hueco. La cámara se desplaza hacia la izquierda, donde está la cama; allí está Ruth completamente dormida, y el escritor que mira al techo, completamente despierto.

El protagonista sale de la cama sigiloso y entonces ella despierta.

(01:06:26)

Él se da una ducha y cuando sale la encuentra leyendo el manuscrito. Le pregunta que por qué su nombre aparece siempre subrayado y discuten sobre la necesidad de destacar más su presencia en las memorias del esposo. El escritor quiere irse de vuelta al hotel, ella no lo cree necesario. Sale de la puerta dando un portazo y convencida de pedir el divorcio.

-ROBO DEL MANUSCRITO (01:08:13)

Vemos al escritor recogiendo el sobre escondido de McAra de debajo del colchón y guardándoselo en la maleta. Cuando parece que vaya a salir por la puerta, un plano desde el punto de vista del manuscrito nos muestra a un protagonista que se vuelve dubitativo y lo observa fijamente, como si las hojas de las memorias lo llamaran desde la otra punta de la habitación. Retrocede, lo recoge y se lo lleva también.

-TOMANDO PRESTADO EL COCHE DE INVITADOS (01:08:41)

El escritor abandona la casa con su maleta y lanza un improperio al guardia de seguridad como despedida. Fuera sigue lloviendo y vemos al hombre correr con la maleta sobre su cabeza, hasta el garaje.

-GPS (01:09:04)

Ahora es el coche “de invitados” el que asume el punto de vista del protagonista mientras lo observa: abre la puerta y toma la llave del asiento delantero. Todo son facilidades para que salga de allí.

Nada más encender el coche, el GPS comienza a hablar.

(01:09:45)

El coche sale del garaje y conduce hacia la salida; el protagonista nota las miradas de los vigilantes cuando pasa junto a ellos. La banda sonora acompaña con un pequeño sobresalto al comprobar que el inglés acampado ante la verja, ya no se encuentra allí y que sus pancartas están destrozadas.

(01:10:15)

Aunque la idea inicial del protagonista es llegar hasta el hotel, la voz del GPS no deja de darle indicaciones para seguir otro camino, de modo que acaba cediendo, por curiosidad de saber adonde iba McAra cuando tomaba el coche. Vemos pararse el vehículo y dar media vuelta.

(01:11:25)

El coche es conducido hasta el transbordador. El protagonista se detiene ante la taquillera y le compra un billete “de ida y vuelta. Espero”. Sigue conduciendo y sube al ferry.

(01:12:29)

El escritor pasea por la cubierta del barco, con el viento golpeándole la cara y el mar gris y picado de fondo. Baja del ferry y continúa conduciendo de acuerdo con las indicaciones de la máquina, que lo introduce en el bosque, hasta que llega a su destino, aparentemente en medio de la nada.

-PAUL EMMET (01:13:35)

Baja del automóvil, camina un poco y descubre la verja blanca de una propiedad privada vigilada con cámaras de seguridad. Observa el interfono y decide mirar en el buzón (que oportunamente se encuentra abierto) para saber a quién va dirigida la correspondencia. Un tal Paul Emmet es el destinatario.

(01:14:40)

Sube de nuevo al coche y revisa las fotografías de Adam Lang y su grupo universitario. Encuentra que P. Emmet es en efecto un profesor amigo de Lang, a quien éste dedica un capítulo de las memorias. Mientras revisa los documentos, un coche pasa de largo despacio y sus ocupantes lo observan con extrañeza.

(01:15:57)

El escritor se aproxima al interfono y pregunta por el profesor. Él se niega a atenderle cuando ve que se trata de una investigación para el texto de Lang, pero el protagonista le explica que tiene una foto de ambos en la Universidad y entonces le abre la puerta.

-SOCIEDAD ARCADIA (01:16:28)

Se abre la cancela y el escritor accede a la finca con el coche. El Profesor Emmet sale a recibirlo y le explica que nunca recibe a nadie con quien no se haya citado previamente, pero que la foto despierta su curiosidad. Lo hace pasar y cierra la puerta.

(01:17:13)

En cuanto entra en la casa se escucha a una mujer que habla por teléfono, tal vez de él “*si, está ahora aquí. No, está solo. Inglés, unos cuarenta años...*”. El escritor enseña la foto al interesado y este le explica que no la recordaba, aunque efectivamente pertenezca a la etapa del grupo de teatro en que ambos participaron durante la Universidad. Lo invita a pasar a su despacho y él se detiene ante la pared de sus fotografías con personalidades destacadas (“*the wall of ego*”).

(01:18:13)

El protagonista observa con detalle una fotografía reciente en donde está retratado junto a Adam Lang.

(01:18:17)

El profesor Emmet hace sentarse al escritor. Conversan sobre Lang y su situación actual enfrentándose al ex ministro de Exteriores Rycart y al Tribunal Internacional de La Haya. El escritor le muestra el capítulo en donde Lang lo menciona, ya que Emmet está sorprendido de ello (su relación no parece tan cercana). Explica que la foto fue circunstancial, durante un acto conmemorativo en Londres y hablan acerca del trabajo que juntos hacían como actores de teatro en la Universidad. Tras mostrarle la última de las imágenes, el escritor menciona que las ha obtenido gracias a Mike McAra; Emmet finge no saber de quién se trata y él le señala que es su predecesor, muerto pocas horas después de haber llegado hasta allí para verle. Emmet lo niega y asegura que se trata de un error. Pregunta a su esposa por las fechas señaladas y ella recurre a la agenda para mostrar que ambos se encontraban en un ciclo de conferencias.

-ADVERTENCIA (01:22:06)

Al abandonar la casa, el profesor deja caer un comentario a su visitante de lo más ambiguo y simbólicamente sugerente: al salir, deberá girar a la derecha, en caso de tomar el camino de la izquierda, se perdería en lo profundo del bosque y jamás volvería a salir. Sin duda una referencia a las connotaciones que la Derecha y la Izquierda políticas tienen en la historia. Tal vez McAra fuera demasiado lejos en su defensa de la actitud izquierdista y por eso se vio precipitado a tan aciago final.

El coche arranca y se marcha.

-PERSECUCIÓN (01:22:48)

Al cruzar la verja, el coche del protagonista se detiene y observa por el espejo retrovisor que hay un automóvil aparcado un poco más atrás. En cuanto arranca de nuevo, se pone en

marcha y lo sigue. Al llegar al cruce, toma el camino de la derecha de acuerdo con las siniestras indicaciones del profesor. El coche va detrás.

(01:23:38)

El protagonista comienza a acelerar en un intento de dejar atrás a su perseguidor, pero éste le acompaña y acelera también. Más adelante frena y, cuando parece que ha perdido de vista al otro auto, toma un desvío a la derecha y se sale de la calzada.

(01:24:20)

El coche permanece un rato fuera de la carretera, pero no pasa nadie tras él, de modo que el escritor se decide a salir de nuevo al camino.

(01:25:03)

Llegado al puerto, el protagonista pregunta al taquillero por la hora a que sale el último ferry; parece que llega justo a tiempo de embarcar. Muestra su billete, sube al barco y en el último momento ve cómo se cierra la puerta delante del coche que le iba siguiendo, el cual sin embargo, logra embarcar con él. El protagonista sale del coche y se esconde tras una escalera en la planta superior, desde allí observa a dos hombres de negro, que también salen del coche y suben al mismo sitio.

(01:27:29)

Vemos al personaje corriendo por los pasillos del barco y arrastrando su maleta, chocando con el resto de pasajeros y huyendo, en definitiva.

Finalmente, se cuela por la valla de seguridad en el momento en que ésta empieza a cerrarse, salta a tierra antes de que el barco zarpe y sorteando la verja. Está a salvo y el transbordador ya navega en la otra dirección.

-ESPERANDO POR UN VUELO (01:28:27)

Se ha hecho de noche y el protagonista está sólo en medio del puerto. Decide llamar por teléfono a su representante, pero salta el contestador automático y cuelga. Al volverse encuentra un hotel y se dirige hacia allí.

(01:28:55)

Entra y pregunta por el próximo vuelo a Boston. Sale uno a las 08:30 de la mañana siguiente, así que deberá pasar la noche allí. Paga por la habitación.

-TELEFONEANDO A RYCART (01:29:19)

Se abre la puerta de la nevera. El protagonista bebe un trago de una miniatura y se decide a llamar por teléfono al número de Rycart, el que está escrito en el reverso de la fotografía.

En cuanto contesta le explica la situación y el ministro se ofrece a ayudarlo, pide el número de habitación y dice que espere allí.

(01:30:42)

Mientras espera y observa tímidamente por la ventana, el personaje decide teclear en Google el nombre del profesor y descubre que fue miembro de la CIA desde tres años antes de conocer a Lang en la Universidad.

Suena el móvil.

(01:33:22)

Ruth Lang habla al otro lado de la línea: estaba asustada al haber aparecido de nuevo el coche vacío en el ferry. Adam Lang regresa esa noche y ella piensa que ha sido informado del affair, puesto que ha percibido enfado en la conversación. Llaman a la puerta. El escritor se aproxima a la cámara y observa, se trata de un punto de vista subjetivo de la mirilla. Al otro lado hay un hombre desconocido que dice ser enviado del Sr. Rycart. Él cierra las cortinas, enciende la luz y abre la puerta. El hombre lo registra, mira en su maleta y se van.

-TRAICIÓN Y AYUDA DE RYCART (01:35:20)

Los dos hombres salen del hotel y suben al coche que está esperándolos fuera. Al abrirse la puerta, Rycart asoma e invita al escritor a pasar.

(01:35:49)

Durante el trayecto, el antiguo Secretario de Asuntos Exteriores le cuenta que ha desconfiado de la situación, por pensar que podría tratarse de una trampa. Nadie se fía de Lang.

-EL “COMIENZO” (01:36:22)

Se detienen en un restaurante de carretera. Rycart le pide que le enseñe el manuscrito, pero el escritor insiste en que le explique por qué McAra tenía su teléfono: la respuesta es que su predecesor fue quien encontró los documentos que unen a Lang con los secuestros ilegales. El descubrimiento de que McAra, el más fiel ayudante de Lang fue sin embargo su primer delator, confunde al protagonista. Rycart le recuerda que a Mike no le había gustado descubrir que trabajaba para un criminal de guerra y que eso es lo que está haciendo él ahora mismo. Le entrega el manuscrito y Rycart comienza a leerlo. Al parecer hay algo importante en el comienzo, ese fue el mensaje que dio a Rycart antes de desaparecer, que si algo le sucediera, en el comienzo del libro estaría la verdad del motivo por el cual hubo problemas durante el Gobierno.

El escritor piensa que entonces la clave está en lo que concierne a la etapa de Cambridge. Le muestra la foto y explica quien es Paul Emmet y por qué fue a verlo ese día, repitiendo el camino que McAra siguió el día de su muerte. Parece que Lang se introdujo en política por sus vínculos con la CIA. Es por esto que su Gobierno tomó siempre decisiones que beneficiaran a los Estados Unidos.

-MINTIENDO A ADAM LANG (01:39:30)

Suena el teléfono del protagonista y habla Amelia Bly al otro lado para pasarle con Lang. El político propone recogerle en el aeropuerto, ha sido informado de que estaba en el

continente; el escritor duda y lo consulta con Rycart, quien le recomienda que acepte para no levantar sospechas.

(01:40:19)

En el coche, Rycart le explica que puede estar tranquilo: Adam no puede deshacerse de dos escritores del mismo modo.

(01:40:34)

El avión privado aterriza en el aeropuerto y Rycart y el escritor se despiden: la conversación ha sido grabada, para que él no pueda desmentir todo lo que ha reconocido. Su acuerdo de confidencialidad ha sido quebrantado y, efectivamente, puede decirse que ya no sea empleado de Lang si no de “los buenos de la peli”.

-CONFRONTANDO CON LA VERDAD (01:41:44)

El protagonista sube al avión. Amelia lo recibe y él le explica que se trata de su primer vuelo en avión privado, a lo que ella ambiguamente le responde “esperemos que no sea el último”. Lang está sentado bebiendo una copa y le saluda afable y relajado, pide un Calvados para su acompañante. Se cierran las compuertas.

(01:42:28)

Al sonar el timbre para permitir desabrocharse los cinturones, Adam inicia la conversación: sabe que no ha estado con Maddox, el editor, porque él sí que lo ha visto esa misma tarde. El protagonista es forzado a contestar la verdad: le cuenta que ha ido a ver a Emmet y que sabe que es su contacto con la CIA. Adam se sorprende ante las conjeturas de su colega. El vínculo con Rycart es también confesado y Lang monta en cólera.

-ASESINATO (01:45:23)

El avión aterriza. El encuadre de la ventanilla muestra a Ruth Lang apoyada en el coche oficial, esperando a su esposo (y a su amante). Cuando desciende por la escalera, la gente manifestante le grita insultos y él entonces se vuelve al escritor y le advierte que al llegar a casa tendrán una reunión. En ese momento, desde lo alto del edificio, un hombre vestido de soldado americano, dispara a Lang y se suicida a continuación. Se desata un gran revuelo y la policía trata de mantener la calma.

(01:46:44)

El escritor sube al helicóptero de la policía junto con el personal de apoyo de Lang.

DESENLACE

-INTERROGATORIO (01:47:23)

El protagonista está siendo interrogado por la policía. Se identifica como el "ghostwriter" del difunto y le enseñan la foto del asesino: es el hombre que le habló la otra noche en el bar del hotel, que luego permaneció acampado en la puerta de la casa de Lang. Le piden el pasaporte.

-DE VUELTA A CASA (01:48:45)

El noticiario da cuenta del funeral por Adam Lang. El protagonista está en una habitación de hotel, viendo la tele y llaman a la puerta, se levanta a abrir y pregunta con recelo quién es, por la voz reconocemos a su representante, que llega para devolverle el pasaporte. Ya puede regresar a casa. Aunque se resiste a continuar con el trabajo, el colega lo acaba convenciendo y terminará las memorias para que sean publicadas cuanto antes, aprovechando la situación.

-PUBLICACIÓN DEL LIBRO (01:50:05)

La secuencia muestra la imprenta en pleno funcionamiento: sale al mercado el libro de las memorias de Adam Lang. Finalmente.

EPÍLOGO

-REENCUENTRO CON AMELIA (01:50:23)

El protagonista espera en la puerta del edificio de la Editorial Rhinehart. Amelia Bly surge a sus espaldas y en cuanto se saludan se echa a llorar, sigue afectada por la muerte de Adam. Al parecer, su matrimonio ha fracasado y es el escritor, quien sirve de acompañante a la presentación del libro.

-LOS “COMIENZOS” (01:51:22)

Entran al edificio y pronto se sirven una copa. Él le hace entrega del manuscrito original como regalo y ella lo encuentra divertido, aunque no lo mantenía tan protegido por ella misma, sino por órdenes del Gobierno americano, que lo consideraban una amenaza para la seguridad nacional. Ella le explica que creía haber oído algo sobre los “comienzos”.

-REENCUENTRO CON PAUL EMMET (01:52:44)

Ruth Lang está hablando con el profesor Paul Emmet y el protagonista lo encuentra extraño; Amelia le explica que es normal, ya que él fue el director de la tesis doctoral de ella, durante el período de su beca Fullbright. El escritor toma de nuevo el manuscrito y sale de la sala, con el permiso de Amelia.

-RESOLVIENDO LA CLAVE (01:53:20)

Con los papeles bajo el brazo, el protagonista encuentra refugio en un cuarto contiguo a la sala de la celebración y se encierra a descifrar alguna clave. Mientras, Ruth Lang dedica unas palabras a la presentación del libro y por supuesto, a su esposo fallecido.

“LANG’S WIFE, RUTH, WAS RECRUITED AS A CIA AGENT BY PROFESSOR PAUL EMMET OF HARVARD UNIVERSITY”³¹ es el mensaje, oculto efectivamente en la primera palabra de cada capítulo.

³¹“LA ESPOSA DE LANG, RUTH, FUE RECLUTADA COMO AGENTE DE LA CIA POR EL PROFESOR PAUL EMMET DE LA UNIVERSIDAD DE HARVARD”.

-VICTORIA (01:55:45)

Tras haber escrito la frase completa en la primera página del manuscrito, el protagonista entrega la hoja doblada, para que pase de mano en mano hasta llegar a Ruth Lang, cuyo nombre figura en la doblez exterior. Igual que con una notita en el colegio, la escena resulta brillante. Se mantiene la tensión creciente del espectador, que sabe que Ruth recibirá el “recado” y aguardamos su reacción. Se trata de un período de suspense al 100%. Cuando al fin lee el contenido, tanto su gesto como la banda sonora *in crescendo* resultan conmovedores. El escritor ha salido triunfal de la situación y brinda por su éxito, en un gesto alzando la copa dirigido a Ruth, desde la distancia.

-DESTINO FATAL (01:57:46)

El protagonista sale del edificio con ligeros traspiés debidos sin duda a la emoción de su descubrimiento. Porta bajo el brazo el manuscrito y cruza la calle para intentar tomar un taxi, pero los coches pasan de largo. Lo vemos avanzar en medio de la carretera hasta salir del cuadro y entonces se oye un choque, un impacto contra un coche y montones de folios salen volando desde el lugar en que debía de estar el escritor. Ha sido atropellado.

4.5.3 – COMENTARIOS DE *THE GHOST WRITER*

Si como ya se ha expuesto, con *Chinatown* Polanski rendía homenaje al género detectivesco clásico o *noir*, en el caso de *The Ghost Writer*, se trata de una inmersión en el denominado “thriller” policíaco, con una vuelta de tuerca clara que lo sitúa en un estilo exclusivo del director y motivo central de este estudio: lo siniestro.

El propio título escogido para el la película, que varía respecto a la novela original en la que se basa (*The Ghost*³²) es indicativo de la ambigüedad que Roman Polanski quiere darle al personaje protagonista: la palabra inglesa para referirse a “negro” o “escritor anónimo” es “ghostwriter” que se toma y se separa en dos palabras, las cuales pasan a significar literalmente “escritor fantasma” con todo el sentido mágico y premonitorio que le corresponde al conjunto del film y muy especialmente, a su final.

Se dan multitud de ejemplos a lo largo de la cinta, que ilustran el gusto de Roman Polanski por autorreferenciarse en cada uno de sus trabajos.

Una de las primeras coincidencias entre *The Ghost Writer* y *The Tenant* se da en la introducción del personaje protagonista: va a ocupar el puesto de un predecesor fallecido, por suicidio, exactamente igual que sucedía con Trelkovsky y Simone Choulé en la película del año 76.

Ya en la misma presentación (00:01:54) reconocemos el modo en que el personaje llega a la escena como muy semejante al de la primera aparición de Trelkovsky al comenzar *The Tenant*. Incluso las ropas son muy parecidas.

En el minuto 00:03:39, como si se tratara de un ciclo de entrevistas para alquilar un apartamento. La aspereza del agente de la editorial recuerda enormemente a las primeras palabras de Mr. Zy en *The Tenant*.

Una vez que ubicamos al protagonista en su apartamento (00:09:03) tanto la disposición de los muebles como el ambiente en que se ve envuelto, podrían ser comparados con cualquiera de los momentos en que Trelkovsky se encuentra sólo en su piso recién instalado.

³² HARRIS, Robert. *The Ghost. El poder en la sombra*. Trad. Fernando Garí Puig. Barcelona, Random House Mondadori, 2008. Impreso.

Es importante comentar que las conversaciones al teléfono a lo largo de toda la película tienen lugar siguiendo las pautas habituales del cine de Polanski: siempre se escucha con claridad a la persona que habla al otro lado de la línea. Esto sucede en *The Tenant* cuando Trelkovsky llama al hospital para asegurarse de que Simone haya muerto (00:18:34) en *Repulsión* cuando telefonan a Carol tanto Colin (00:51:56) como la esposa de Michael (01:14:02); en *Rosemary's Baby* cuando la protagonista llama a Donald Baumbgart para interesarse por su recién contraída ceguera (01:34:38), al primero de sus doctores (00:53:00 y 01:39:11), a Hutch para citarse con él (01:05:28) y a la amiga de éste poco después, cuando le comunica que ya ha entrado en coma. Por su parte, en *Carnage* la presencia del teléfono acaba resultando desquiciante para los tres personajes que se dan cita en el apartamento: cada vez que suena la Blackberry, oímos los asuntos laborales que se trae entre manos el padre del niño agresor, y lo mismo sucede con las llamadas de teléfono que hace la madre enferma, para preguntar por el tipo de medicación que debe o no tomar.

El hecho de que los sirvientes sean orientales y dificulten la comunicación (o favorezcan con su silencio la confidencialidad de lo que en la casa suceda) es semejante a lo que se plantea en *Chinatown*; allí los sirvientes también eran orientales y no pronunciaban bien ciertas palabras clave para la resolución de la trama (“*bad for glass /bad for grass*”).

La primera aparición sorpresa de Ruth Lang en el minuto 00:17:30 es comparable a la primera aparición de la Sra. Mulwray en *Chinatown*, cuando Gittes está contando un chiste ofensivo a sus colegas e ignora que la dama está justo detrás de él y escuchándolo.

El desplazamiento que hace la cámara en la secuencia de la llegada del escritor a su hotel (00:20:34) de la ventana a la cama, así como la tonalidad de la decoración (con un sillón de color granate) recuerdan enormemente a la secuencia de *The Tenant* en la que Trelkovsky está enfermo y tiritando bajo las sábanas, delirando por la fiebre.

Polanski juega al despiste con el espectador en esta secuencia (00:34:44): todo podría indicar que se trata de la típica situación de allanamiento de morada, sobre todo tras la extraña conversación que ha tenido el protagonista con el hombre del bar minutos antes. Sin embargo, no existe ninguna prueba de que no haya sido él mismo quien olvidara cerrar la puerta, dejando

sus cosas tiradas y desordenadas por la habitación. La recepcionista le confirma que nadie más se aloja en el hotel ¿es de locos suponer que haya entrado otra persona? Sobre este asunto, nada se vuelve a mencionar en el resto de la película.

Tanto el despertar del minuto 00:35:42 como la secuencia inmediatamente anterior, son copia casi exacta de los pasajes de *The Tenant* en los que Trelkovsky comprueba que han entrado a robar en su apartamento y se descubre a la mañana siguiente, despertando en su cama como si nada extraño hubiera sucedido. Sentido kafkiano de los acontecimientos, perfectamente siniestro.

El descubrimiento de aquello que sucede más allá de las cuatro paredes del cuarto del protagonista (00:36:07) a través de la ventana es semejante en *The Tenant*: allí Trelkovsky comprobaba cómo los obreros habían estado trabajando toda la mañana en la reparación del porche bajo su ventana, todas las mañanas.

00:37:37 Las últimas palabras de esta secuencia son “eres cómplice” y las de la secuencia siguiente “ni se te acusa ni se te arresta”, pero no van dirigidas al escritor sino a Adam Lang. El guiño al despiste del espectador es palpable.

Se percibe un deseo manifiesto por mostrar la resistencia que tanto su personaje como el de Trelkovsky en *The Tenant* mantienen contra la figura del predecesor fallecido (00:44:49). La forma en que el escritor se deshace de las zapatillas, tirándolas a la papelera, recuerda a Carol tirando el cepillo de dientes de Michael a la basura en *Repulsion*.

Hay una persistente resistencia a dejarse convertir en el otro, como la que observamos en la decisión de tomar para su uso personal el coche que tomaba siempre McAra o la bicicleta (00:49:17) entronca directamente con el estado de ánimo del personaje de Trelkovsky en *The Tenant*.

En el minuto 00:51:27, el escritor recibe la narración de lo sucedido con su predecesor por parte de un anciano anónimo, que le explica que la única persona que había visto el cuerpo de McAra antes de que llegara la policía, es una mujer que acaba de entrar en coma. Este tipo de accidentes “casuales” se dejan ver también en el argumento de *Rosemary's Baby*, cuando el

mejor amigo de la protagonista y el único dispuesto a creer sus teorías, ayudándola desde el principio, entra en coma repentinamente y muere.

La conversación durante la cena con Ruth Lang (00:57:41) propone un guiño a las palabras del príncipe Hamlet en el clásico de Shakespeare, cuando dice que “*Girlfriend? Well, a bit more than that. Partner? A bit less than that*”, como señalaba aquél respecto a su tío, cuando en el funeral del padre dice “*algo más que sobrino y menos que hijo*”.

En el minuto 01:36:22 tiene lugar una referencia intertextual similar con la misma obra: la duda paralizadora de su protagonista, que sabe que hay una traición que debe enmendar.

01:08:13: La personificación de ciertos objetos clave, para el desarrollo de la trama como es en este caso el manuscrito, también se da en los demás ejemplos analizados: la navaja de Michael en *Repulsion*, el colgante de raíz de tannis que Rosemary recupera en un momento dado, pero que acaba tirando por una alcantarilla en el desenlace de *Rosemary's Baby*; el diente oculto en la pared tras el armario de *The Tenant*, las gafas en el fondo del estanque de agua salada de la casa de los Mulwray en *Chinatown* o el teléfono móvil que no cesa de sonar a lo largo de *Carnage*.

A su llegada a casa del profesor Paul Emmet, e escritor repara en lo que aquél llama “el muro de la vanidad” (01:18:13). La situación es similar a la que vive Jake Gittes cuando entra en el despacho del sustituto del Sr. Mulwray en *Chinatown* y lo encuentra repleto de fotografías de éste junto a Noah Cross.

La secuencia de huida en el minuto 01:27:29 es enormemente significativa por lo que tiene en común con otra de *Chinatown*: entonces, Gittes tenía que saltar una verja en el momento en que se abrían las compuertas del embalse que trasvasaba el agua de una ciudad a otra e ilegalmente a media noche. Si Jack Nicholson era perseguido por una tromba de agua que lo arrastraba con fuerza contra la malla metálica y debía subirla y cruzarla pese a las dificultades, aquí Ewan McGregor salta la valla de un modo semejante y además, está en un entorno completamente rodeado de agua, el propio océano.

Resulta muy significativa, por ejemplo, la comparación que el narrador en la novela establece entre la ubicación de la casa de Rheinhardt y “el fondo del mar”. Polanski logra

visualmente el mismo efecto, integrando la mansión con la playa que la rodea, gracias a la colocación de paredes acristaladas en el edificio, que dejan ver el paisaje de arena y plantas meciéndose al viento, como lo harían las algas en las profundidades marinas.

Y es que el agua recibe en la filmografía de Polanski unas connotaciones especiales y características. Es por esto que se enriquece enormemente el efecto siniestro de la historia, con la explicación del tipo de tortura practicada secretamente por la CIA (“tabla de agua”) en relación a los comentarios que el personaje de Emmet sobre lo angustiosa que debe de ser la muerte por ahogamiento, cuando éste le menciona la manera en que fue hallado el cadáver de su predecesor. En agua se hunde también el teléfono móvil del Señor Cowan en el desenlace de *Carnage*: una vez más, el mar y el agua como elemento perturbador, al igual que en *Chinatown*, donde es motivo de conspiración política, en *Repulsión*, en donde la presencia de un ahogado (que nunca llega a verse) es sin duda uno de los aspectos más inquietantes del argumento o el sueño alucinado de Rosemary a bordo de un yate en *Rosemary's Baby*. Citando algunos ejemplos al margen de los que se analizan en este trabajo observamos que también aparece el mar como telón de fondo para los tres protagonistas de *El cuchillo en el agua*³³; la lluvia que persigue a la protagonista de *What?* y que la fuerza a llegar hasta el extraño hotel, el océano al otro lado del camarote en donde se desvelan los secretos de la pareja protagonista de *Bitter Moon* y, por supuesto: el mar de donde surgen los dos *hombres* portadores del *armario*, que dan título al cortometraje³⁴ más famoso de Polanski.

El minuto 01:30:42 nos muestra una imagen semejante a la que veíamos en *The Tenant* (01:47:00) cuando el protagonista, huyendo de todos, se aloja en un hotel y observa con recelo lo que sucede en la calle a través de una ventana, tras las cortinas.

Durante la última conversación telefónica que el escritor sostiene con Adam Lang, poco antes de que éste sea asesinado (01:42:28) se desarrolla un tipo de secuencia que muestra visos de la paranoia típica en los personajes centrales de las películas de Polanski: diríase que se desata un sentido kafkiano de la existencia para el escritor. Tiene pruebas de lo que sucede y

³³*Nóż w wodzie.*

³⁴*Dwaj ludzie z szafą* (*Dos hombres y un armario*).

cuenta con el apoyo de Rycart, pero el principal sospechoso no admite su culpa. Todo es ambiguo, por una parte el protagonista lleva bebiendo con entusiasmo durante toda la película, igual que hacía su predecesor pero por otra, se da la circunstancia de que Adam Lang también era actor, con lo que podría estar fingiendo su papel.

La secuencia que arranca en el minuto 01:47:23 es de nuevo interesante por el modo en que el encuadre habla por sí mismo, sin necesidad de diálogo: vemos al protagonista sentado en la mesa de interrogatorios cuando los dos policías han abandonado la sala, pero por el cristal borroso de la puerta, sabemos que los hombres están hablando de él, están centrados en el plano. Entonces la puerta se abre y es cuando uno de ellos le pide el pasaporte al escritor, que no leerá delante del espectador, porque seguirá sin saber el nombre del protagonista.

La utilización de pistas para ir conduciendo al espectador poco poco hacia la resolución de la trama a la par que el personaje principal, es un recurso típico en la partida de SCRABBLE que juega siempre Polanski con sus espectadores. En el caso de *The Ghost Writer*, la primera pista para la resolución del enigma que cierra el film se brinda en el minuto 01:52:22. Esta última secuencia es determinante para dar un vuelco (característico de las historias de Polanski) al argumento. Como un rompecabezas vertiginoso, o una partida de SCRABBLE, efectivamente, se precipitan los acontecimientos que darán explicación a un enigma que sin embargo, el espectador ya creía resuelto: que existía un vínculo con la CIA pero que no era por parte de Adam sino de su esposa. Se trata de la segunda pista: la relación de Paul Emmet, no directamente con Lang como el espectador pensaba, sino con Ruth (01:52:44).

Por último, señalar que el modo en que se descubre el mensaje final es una clara referencia a *Rosemary's Baby* y el mensaje también póstumo “el nombre es un anagrama”, del personaje que ayuda a la protagonista a resolver el misterio de sus vecinos (01:53:20).

4.6 *Carnage* (2011)

4.6.1 - SECUENCIACIÓN DE *CARNAGE*

PRÓLOGO

-Títulos de crédito (00:00:00)

PRESENTACIÓN

-Redacción del parte de los Longstreet (00:02:36)

-Introduciendo a los padres (00:06:30)

-Crueldad paterna (00:06:58)

-Invitación a tomar café (00:08:23)

-Un buen “cobbler” (00:09:31)

-Segunda interrupción telefónica (00:10:58)

-Limando asperezas (00:13:00)

NUDO

-Desfigurado (00:14:32)

-Segunda despedida (00:16:10)

-Fijando una fecha (00:17:08)

-Sembrando paz (00:17:55)

-Segundo café de concordia (00:18:26)

-Pandillas (00:20:18)

-Deliberadamente (00:21:55)

-Tercera llamada (00:22:52)

-La obra de teatro (00:23:12)

-Trabajos (00:24:51)

-Nancy está indispuesta (00:26:10)

-Quinta llamada (00:27:30)

-El Kokoshka (00:28:59)

-Secador y colonia (00:30:54)

-“¿Qué estamos haciendo aquí?”(00:32:36)

-Paños calientes (00:33:23)

-Apodos (00:34:08)

-Provocación (00:35:48)

-Sexta llamada (00:36:54)

-Chivato (00:37:23)

-Tercer intento de abandono de la casa (00:39:34)

-Asesinos (00:40:57)

-Adentro, otra vez (00:42:09)

-Perdiendo el control (00:43:58)

- Séptima llamada (00:45:12)
- Una copa (00:47:22)
- Mediocridad (00:48:25)
- Salvación (00:49:07)
- KRONOS (00:50:07)
- Octava llamada (00:52:19)
- Un dios salvaje (00:55:00)
- El sufrimiento en África (00:56:23)
- Novena llamada (00:58:22)
- Décima llamada y remate al agua (00:59:04)

DESENLACE

- Agradable serenidad e inevitable infelicidad (01:00:49)
- Medicación (01:03:47)
- Medicación (01:03:47)
- Las dos partes (01:05:59)
- Políticamente correcta (01:07:22)
- Tulipanes (01:11:02)

EPÍLOGO

- Libre (01:11:38)

4.6.2 - ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS DE *CARNAGE*

PRÓLOGO

-TÍTULOS DE CRÉDITO (00:00:00)

Ubicada entre dos árboles de un parque en alguna zona del barrio neoyorkino de Brooklyn, la cámara da cuenta de un grupo de niños que juegan, al fondo, bien alejados del centro de la escena. La banda sonora de Alexandre Desplat conduce animadamente al espectador y lo ayuda a fijar su atención en ese conjunto de chavales, cuyos gestos toman forma de discusión. Uno de ellos lanza un palo a otro y abandona el grupo (y la escena) enojado.

PRESENTACIÓN

-REDACCIÓN DEL PARTE DE LOS LONGSTREET (00:02:36)

Se abre la narración con un plano de la nuca de Penélope Longstreet, quien sentada ante su ordenador teclea el informe para el seguro, acerca del accidente sufrido por su hijo Ethan, a manos de Zachary, el niño de los Cowan.

El padre de Zachary, pide que se modifique la expresión “armado con un palo” por otra menos agresiva como “portando un palo”.

La pareja invitada, en casa del matrimonio cuyo hijo resultó herido durante la discusión, se desplazan hacia el salón: ella toma su abrigo y alaba los tulipanes sobre la mesita de centro. A continuación, Penélope excusa a su hijo y les recuerda que no quiso confesar quien le había dado el golpe. Una cuestión de honor.

Suena el teléfono y el Sr. Cowan inicia una conversación privada, de trabajo.

-INTRODUCIENDO A LOS PADRES (00:06:30)

Después de haberse distanciado para hablar con un colega de un problema laboral (es abogado y debe defender a una empresa farmacéutica en un caso de negligencia) el Sr. Cowan cuelga el teléfono y se inicia una suerte de presentación de las profesiones de cada uno: Michael Longstreet es vendedor de artículos de ferretería y Penélope escritora, especialista en África.

-CRUELDAD PATERNA (00:06:58)

Avanzando hacia la salida, la Sra. Cowan pregunta a los Longstreet si tienen algún otro hijo y Penélope les habla de la niña de nueve años que ahora mismo no habla a su padre por haberse deshecho de su hámster la noche anterior. La Sra. Cowan parece alarmada ante semejante actuación. Penélope pregunta por su profesión y ella responde que es agente de inversiones. Luego comenta si es posible que Zachary vaya a disculparse ante Ethan y los Cowan le dan la razón.

-INVITACIÓN A TOMAR CAFÉ (00:08:23)

A Michael se le ocurre ofrecer a sus invitados un café, de modo que estos aceptan y entran de nuevo en la casa. Preparan unas tazas de *espresso* y sacan un pedazo de “cobbler” de la nevera, donde la asistente lo ha vuelto a guardar por error. Penélope se queja.

-UN BUEN “COBBLER” (00:09:31)

Las dos parejas se sientan en el sofá. La Sra. Cowan insiste en el tema del hámster, ya que no entiende cómo es posible que abandonara al desvalido animalillo en medio de la acera sin inmutarse; Michael por su parte, asegura que él “no toca a esos bichos”.

A continuación, el Sr. Longstreet alardea de lo buena cocinera que es su esposa y anima a ésta a que les revele el secreto de un buen cobbler, el pastel que están comiendo.

-SEGUNDA INTERRUPCIÓN TELEFÓNICA (00:10:58)

El pastel parece que gusta a todos y el Sr. Cowan comenta “al menos hemos sacado un receta nueva de todo esto”, a lo que la Sra. Longstreet contesta “ojalá mi hijo no hubiera perdido dos dientes por el camino”. De nuevo, vuelve a sonar su teléfono móvil, se levanta y sigue comiendo su pastel mientras charla por el teléfono, apoyado en un mueble de la sala. La conversación gira en torno a los efectos secundarios de un medicamento que distribuyen sus clientes de la farmacéutica. Tras colgar, su esposa le recuerda que le están esperando y él marca otro número para cerrar un par de detalles con otra persona, antes de volver al sofá y reunirse junto a los otros tres.

-LIMANDO ASPEREZAS (00:13:00)

Alan pide disculpas por sus modales y se sirve otro trozo de pastel, porque no ha tenido tiempo de almorzar. Hablan de la madre de Michael, que está a punto de ser operada y Nancy aprovecha un nuevo agradecimiento a los anfitriones para despedirse de nuevo y tratar de abandonar la casa.

Reconocen los Cowan la diplomacia y el tacto con los que los Longstreet han tomado la situación, ellos hubieran reaccionado de un modo mucho más visceral si hubiera sido su hijo el malherido.

NUDO

-DESFIGURADO (00:14:32)

Penélope pregunta por el niño de los Cowan y le interesa saber si es consciente de que ha desfigurado a un compañero de clase. El Sr. Cowan reacciona a la defensiva y asegura que no es consciente, que su hijo es “un maniaco” y que sabe que tiene una conducta violenta, pero no que haya desfigurado a nadie.

Proponen que se organice una reunión entre los dos niños, pero Penélope desea que acudan ellos, de forma voluntaria y no porque los padres lo ordenen, a modo de castigo. El Sr. Cowan lo encuentra absurdo e improductivo tratándose de su hijo.

-SEGUNDA DESPEDIDA (00:16:10)

Los Cowan abandonan la casa y entran en el ascensor. Se citan para una reunión con los hijos y Michael sugiere que sea Zachary quien se desplace y no el niño herido. Deciden que se haga a las 19:30 pero ese día no será posible. De nuevo suena el teléfono del Sr. Cowan y Nancy tira de él para que salga del ascensor hasta que se decida qué día se organiza el encuentro de los niños.

-FIJANDO UNA FECHA (00:17:08)

En cuanto cuelga, Penélope pide confirmación al Sr. Cowan para la disculpa de su hijo al día siguiente, pero él no podrá estar, tiene asuntos en Washington. Nancy se ofrece a venir ella sola con el niño.

Penélope siente que no se hace lo correcto y el Sr. Cowan se ofende ante tanta lección de conducta por parte de la Sra. Longstreet “usted ha evolucionado más que nosotros, sólo intentamos seguirle el ritmo, no nos exija tanto”. En ese momento, se oyen los ladridos de un perro desde algún piso cercano.

-SEMBRANDO PAZ (00:17:55)

Michael trata de apaciguar a la concurrencia. No se trata de una discusión entre adultos sino de un acuerdo para que se disculpen los hijos, de modo que ofrece otro café, “café del bueno” (ya no será de máquina espresso) y aunque reticentes, los Cowan aceptan volver a entrar en el apartamento.

-SEGUNDO CAFÉ DE CONCORDIA (00:18:26)

Mientras Michael se dedica a hacer café, Penélope permanece en el salón con los invitados. Nancy ojea un libro de pintura de Francis Bacon que hay encima de la mesa; Penélope y ella hablan de la necesidad de que los niños estén familiarizados con el arte, para que sean más pacíficos. Alan está inmerso en la escritura de unos mensajes de texto en su teléfono.

Michael llega y comenta las diferencias entre una tarta y un bizcocho: “*¿el cobbler es una tarta o un bizcocho?*”.

-PANDILLAS (00:20:18)

Michael pregunta a los Cowan si tienen más hijos y él responde que él tiene uno de su matrimonio anterior. A continuación se interesa por los motivos que llevaron a los dos niños a pelearse.

Nancy le contesta que Ethan no quería que Zachary formara parte de su padilla. Penélope queda perpleja y Michael se siente muy contento: él también fue líder de una pandilla cuando era pequeño.

-DELIBERADAMENTE (00:21:55)

Penélope pregunta si a los Cowan les molestaría que ella personalmente hablase con Zachary; a Nancy le parece bien, pero Alan considera que será del todo inútil. Siente que Penélope está empeñada en dar una lección a su hijo, que quiere educarlo mejor de lo que sus propios padres puedan hacerlo y le molesta.

-TERCERA LLAMADA (00:22:52)

Nancy interrumpe a su esposo y concluye que será ella quien traiga al niño ya que Alan está muy estresado con el trabajo y no se expresa con propiedad. De nuevo una llamada de teléfono.

-LA OBRA DE TEATRO (00:23:12)

Mientras Alan habla con sus colegas de trabajo, las mujeres comentan los papeles que los hijos representaron durante la función de Navidad del pasado año en el colegio. Parece que los asuntos laborales del Sr. Cowan se complican.

-TRABAJO (00:24:51)

Michael intenta confraternizar cuando ve que Alan cuelga el teléfono y éste se siente intimidado: ha escuchado su conversación, cierto, pero es que la estaba manteniendo en el salón de su casa. Hablan (no sin cierto sarcasmo) de sus respectivos trabajos y las esposas, les van dando toques de atención. El rol asumido es el de niños que discuten y madres que les ordenan parar.

-NANCY ESTÁ INDISPUESTA (00:26:10)

De pronto, la Sra. Cowan da muestras de sentirse mareada. Penélope va a por una coca-cola (que no está en la nevera y que tiene que ir a buscar a la despensa, porque la asistenta ha vuelto a dejarla allí, por error).

Tras unos sorbos, Nancy parece recuperar fuerzas y le dice a Penélope que si han de reprender a su hijo, que lo harán a su manera, pero ella siente que hay ciertas normas de conducta que todos deben seguir, que "no son libres".

-QUINTA LLAMADA (00:27:30)

Alan atiende a su quinta llamada de la tarde y su esposa, que ya no aguanta más, se levanta y le grita que cuelgue inmediatamente. Acto seguido discuten y ella anuncia que va a vomitar, mientras continúa quejándose de su esposo y de las pocas ganas que muestra en atender a todo lo que esté relacionado con la casa o el cuidado de los hijos. Michael interviene para decir que si el desinterés es tal, mejor no tener hijos y ella, sorprendida por el comentario, no puede evitar lanzar un chorro de vómito sobre la mesita de centro.

-EL KOKOSKA (00:28:59)

Alan ha sido salpicado y pide que le dejen usar el cuarto de baño para limpiarse. Penélope le guía con desgana; al pasar por el dormitorio estira las sábanas de la cama y esconde una caja de tampones en el cajón del mueble. La colección de libros de arte de Penélope se ha echado a perder. Nancy se ofrece a comprarle otro ejemplar del catálogo, pero Penélope asegura que es imposible, que está agotado desde hace años. Entre ella y Michael, escurren la suciedad con la ayuda de una bayeta. Nancy desahoga sus arcadas sobre un cubo.

-SECADOR Y COLONIA (00:30:54)

A Michael se le ocurre que lo mejor es secar el libro y perfumarlo con una vieja fragancia que no usa. La Sra. Longstreet corre a buscar su secador de pelo. Llama a la puerta del baño y como no le responden, abre la puerta y toma por sí misma la botella de "KRONOS".

Alan la observa con humillación, al borde de la bañera, con los pantalones en una mano y el secador encendido en la otra.

De regreso al salón, Nancy pide usar también el baño y, por el camino, trata de disculparse ante Penélope, que tampoco sabe qué decirle.

-“¿QUÉ ESTAMOS HACIENDO AQUÍ?”(00:32:36)

Penélope pulveriza la colonia sobre los tulipanes, enérgicamente y se queja de lo terrible de la situación, a la que tacha de pesadilla. Comenta a su esposo que son un matrimonio insoportable y que ella es una falsa. Michael la defiende y asegura que él es peor.

En el baño, los Cowan se quejan de los motivos que los han conducido a esa situación “¿qué estamos haciendo aquí?” dice Nancy, asegurando que de no haber sido por la insistencia de su esposo en perpetrar la discusión con Penélope, ya se habrían ido de la casa hacía tiempo.

-PAÑOS CALIENTES (00:33:23)

Los Longstreet continúan limpiando de vómito la colección de libros que había sobre la mesa. Ella considera que su esposo es un conciliador extremo y que un niño que es un problema para la sociedad, es asunto que todos deben enfrentar, sin restarle importancia.

Se ríen del apodo con que Alan se dirige a su esposa (“doodle”/ “cucú” en la versión al español) y entonces el Sr. Cowan los sorprende apareciendo a sus espaldas: “Sí, la llamo *cucú*” les dice.

-APODOS (00:34:08)

Incómodos por la situación, los Longstreet se disculpan y dicen que entre ellos también utilizan apodos absurdos. Alan les entrega el secador y agachados en una esquina, comienzan a estirar las páginas de los libros y a tratar de secarlos. El Sr. Cowan los observa de pie.

Michael pregunta por el origen del apodo entre los Cowan y explica que el de ellos “darjeeling” en vez de “darling” procede de su luna de miel en la India.

-PROVOCACIÓN (00:35:48)

Nancy regresa del baño, parece recompuesta. Los Longstreet se levantan y todos avanzan de nuevo hacia el sofá. Penélope se siente avergonzada por haberse centrado únicamente en su libro, desatendiendo a Nancy y ruega a ésta que la disculpe.

Nancy toma asiento y se frota las manos con desinfectante. Su marido le hace señas para abandonar la casa pero ella introduce una nueva y provocadora conversación: en el baño ha estado pensando que los insultos son una forma de abuso y que su hijo, jamás había sido violento hasta el momento en que Ethan lo insultó, llamándolo "chivato".

-SEXTA LLAMADA (00:36:54)

Vuelve a sonar el teléfono de Alan. En su conversación con el colega, se muestra tajante y determinado a evitar todo posible escándalo entre los responsables del medicamento cuyos efectos secundarios parecen haberse revelado extremadamente nocivos para los consumidores. Cuelga y, paradójicamente, recalca que si a él lo llaman chivato, que se enfada.

-CHIVATO (00:37:23)

De nuevo los dos matrimonios emprenden una discusión acerca del comportamiento de sus respectivos hijos. Nancy sostiene que su hijo sólo se defendió del ataque verbal de Ethan y Michael recalca que Zachary es, efectivamente un chivato, no como su hijo, al que tuvieron que presionar para que diera el nombre del niño que le había golpeado con el palo.

Alan ruega que se marchen y su esposa lo anima a hacerlo, llamándolo "cobarde"; no le importa que por esta discusión, su esposo se esté arriesgando a perder uno de sus clientes más importantes. Penélope reafirma que han sido conciliadores hasta el momento y Nancy matiza que "sólo superficialmente".

A vueltas con el término "armado con un palo" y "portando un palo", Penélope y Alan continúan el ataque verbal.

Michael bromea diciendo que el vómito de la Sra. Cowan ha hecho que se soltara a decir lo que realmente piensa; ella hace notar su ofensa.

-TERCER INTENTO DE ABANDONO DE LA CASA (00:39:34)

Los Cowan confirman que se marchan del apartamento y en ese momento suena el teléfono fijo en casa de los Longstreet. Michael contesta: se trata de su madre.

La conversación parece incomodar a todos, porque los está reteniendo en el apartamento, contra su voluntad, pero entonces Michael escucha a su madre decirle el nombre del medicamento que está tomando, es "Antril", el mismo que fabrican los clientes de Alan. Todos escuchan con sorpresa.

Michael pide confirmación al Sr. Cowan y cuando la obtiene, le ordena a su madre que interrumpa el tratamiento.

-ASESINOS (00:40:57)

Michael cuelga el aparato diciendo que su madre quiere muletas rojas tras la operación, para que la vean los conductores sin problema.

Alan le dice que si no tiene síntomas negativos con la medicación, que le tomará declaración y Michael se ofende. Los Cowan se retiran y Penélope da muestras de su enojo y frustración. Acodados en el marco de la puerta, Michael recalca que viéndolos esa tarde, comprende la conducta violenta que ha tenido el hijo. Nancy camina hacia él enfurecida (de nuevo, escuchamos a un perro ladrando desde algún apartamento circundante) le recuerda que es un auténtico asesino por haber abandonado a un hámster indefenso en plena calle, que no tiene derecho a arrogarse la autoridad moral.

La discusión cada vez es más intensa en el descansillo del edificio y un vecino se asoma para ver lo que sucede, mientras Nancy y Michael se insultan. Penélope hace señas para que se vuelvan a meter en la casa y anima al vecino a que se ocupe de sus asuntos. Comenta a su marido que lo que hizo con el animalillo, fue ciertamente cruel.

-ADENTRO, OTRA VEZ (00:42:09)

Michael reconoce que si no ayudó al animal fue porque les tiene miedo a los roedores y a los reptiles, en general: a todo lo que se arrastra. Ahora es él el blanco de las críticas y todos lo atacan.

Penélope reconoce que su comportamiento fue desagradable y él se siente desprotegido: su esposa no lo defiende y lo realmente importante, el hecho de que un niño le haya atizado con un palo a otro, parece que se les ha olvidado. Tampoco le importa lo que su hija vaya a pensar de él y reafirma su autoridad diciendo que una mocosa de 9 años no va a lograr que se sienta mal.

Nancy insiste en que no tiene remordimientos por lo que hizo y lo compara con Zachary: "Si usted no tiene remordimientos ¿por qué debería tenerlos nuestro hijo?".

-PERDIENDO EL CONTROL (00:43:58)

Michael estalla: asegura que ha perdido la paciencia y que ya no quiere ser conciliador por más tiempo. Penélope se siente agredida: ninguno de sus esfuerzos por escapar de la mezquindad ha servido de nada.

Los Cowan aseguran que nadie ha criticado su actitud conciliadora, pero parece que nada va a evitar que la Sra. Longstreet dé rienda suelta a su retahíla de frustraciones respecto a la mala educación de la sociedad.

-SÉPTIMA LLAMADA (00:45:12)

Llaman a Alan otra vez. Michael confirma que nacemos y morimos solos, luego ofrece una copa de Whisky a quien la quiera. Alan acepta.

Penélope llora por la falta de colaboración de su esposo quien, sin embargo, antes de la llegada de los invitados parecía preocupado por los detalles como el cobbler o los tulipanes.

Nancy la anima a dejar de lado ese asunto porque no sirve de nada, pero ella continúa. Su marido no quería venir: Alan asegura que llegó arrastrado por su esposa y los dos hombres recalcan la figura heroica de John Wayne, como ejemplo que han seguido durante su infancia. Hablar, por tanto, no es la mejor forma de solucionar una discusión.

-UNA COPA (00:47:22)

Penélope reclama una copa para ella también y Nancy la sigue.

Michael se levanta y sirve una copa a la Sra. Cowan, quien se ríe de su supuesta heroicidad siguiendo el ejemplo de John Wayne, pero temiendo a los ratoncitos.

Michael se niega a servirle una a su esposa; ambos se enzarzan en una absurda pelea por la botella hasta que ella la alcanza y llena un vaso.

-MEDIOCRIDAD (00:48:25)

Penélope se dirige al Sr. Cowan y le explica la falta de aspiraciones de su esposo, a lo cual éste responde indignado, puesto que no hay motivos para que haga ese tipo de comentarios a un desconocido.

Suena por segunda vez el teléfono de la casa y vemos que se trata de la madre de Michael.

-SALVACIÓN (00:49:07)

La madre de Michael se preocupa por la situación de su nieto. Nancy se sorprende de que le diga que aun tiene dolor cuando no es cierto: no hay motivo para preocuparla.

Penélope comenta que siempre hace igual y entonces Alan le explica que no es posible redimirse de los daños ajenos salvándose uno mismo y pone como ejemplo la escritura de su libro sobre la tragedia de Dafur: es una buena forma de salvarse y no la juzga. Ella se ofende.

-KRONOS (00:50:07)

El olor a colonia parece que ha cargado el ambiente en exceso y todos se quejan. Penélope diserta sobre lo absurdo de hacer tanto esfuerzo por las cosas, que luego no tienen los resultados que uno espera. Alan le contesta que las mujeres piensan demasiado y Michael suelta un breve discurso acerca de la relación que tiene todo ese asunto de los niños con sus respectivas relaciones de pareja: el matrimonio y la familia acaban con la vida de uno.

-OCTAVA LLAMADA (00:52:19)

Los hombres se sirven otra copa de Whisky y consideran la idea de fumarse un puro. Lllaman a Alan otra vez y mientras él atiende al colega en lo que se supone una llamada muy importante, Nancy comenta que está harta de ese ritmo en su día a día y que nunca se queja, pero que cree que ya no aguanta más.

La Sra. Cowan busca el cubo y siente que quiere vomitar de nuevo.

-UN DIOS SALVAJE (00:55:00)

Tras atender a la octava llamada telefónica, Alan se dirige a la Sra. Longstreet y le explica que él cree en un dios salvaje que gobierna el mundo desde el origen de los tiempos, que es normal que los niños discutan y que se peleen en el parque, que nada podemos hacer por cambiar eso. Le cuenta que ha estado en el Congo hace poco y que allí los niños están familiarizados con la violencia casi desde que nacen, de modo que no se escandaliza porque su hijo le saque un par de dientes a otro.

-EL SUFRIMIENTO EN ÁFRICA (00:56:23)

Penélope está conmovida por lo que Alan acaba de decirle y le aclara entre sollozos que ella es una experta en el sufrimiento en África, que los valores occidentales son los que rigen la conducta en un parque de la ciudad de Nueva York y que son los valores que ella apoya. Su marido ruega que no la dejen continuar con eso y ella se lanza contra él para golpearlo de forma ridícula, otra vez.

La siguiente conversación gira en torno al lanzagranadas que utilizan los niños en África y al nombre que le dan allí, pues es el que Alan ha empleado para referirse a él.

-NOVENA LLAMADA (00:58:22)

El Sr. Cowan atiende a la novena llamada y todos callan, demostrando que están más que hartos ante la situación.

Cuando cuelga trata de recuperar el hilo de la charla: Penélope le recuerda que todos debemos ser conscientes de lo que ocurre a escala internacional. Él le dice a su mujer que no beba "en su estado" y con ello se insinúa por tercera vez que ella pueda estar embarazada (1ª vez cuando se ofende al oír a Michael opinar que el hecho de tener hijos le provoca desinterés, la 2ª con el vómito).

-DÉCIMA LLAMADA Y REMATE AL AGUA (00:59:04)

Ante la insistencia y persistencia del Sr. Cowan en seguir respondiendo al teléfono entre discusión y discusión, Penélope muestra su incomodidad y es Nancy quien le arrebató a su esposo el aparato de la oreja y lo suelta sobre el jarrón de tulipanes.

Alan está consternado y Michael reacciona corriendo a por el secador de pelo.

Las mujeres no paran de reír a carcajadas y los hombres mientras tanto tratan de solucionar el problema secando el aparato con el secador de pelo.

DESENLACE

-AGRADABLE SERENIDAD E INEVITABLE INFELICIDAD (01:00:49)

Alan se rinde y se sienta en una esquina lamentando la pérdida de todos sus datos incluidos dentro del teléfono.

Nancy no para de reír y asegura que los hombres se apegan absurdamente a sus "juguetes", deberían tener las dos manos libres.

Michael sugiere que ha bebido demasiado y le ofrece un cigarro a Alan, a lo que Penélope se opone rotundamente, tratando de impedir que fumen en su apartamento, puesto que su hijo es asmático.

La pobre mujer asegura que es el día más infeliz de su vida.

-MEDICACIÓN (01:03:47)

Nancy se burla de su esposo diciendo que también debe de ser el día más infeliz de su vida y entonces suena el teléfono. En un acto reflejo, Alan se levanta creyendo que es su

aparato, pero se trata del hijo de la casa. Michael responde. La madre, al otro lado de la línea, quiere saber por qué su hijo le ha prohibido seguir con el tratamiento de su médico; Michael le pasa con Alan para que se lo explique y éste, actúa como si fuera un médico, bromeando con la señora. Ambos le explican que es recomendable que deje de tomar el fármaco, durante un tiempo.

-LAS DOS PARTES (01:05:59)

Nancy trata de zanjar el asunto y propone regresar esa tarde con su hijo Zachary para pedir disculpas, en definitiva, considera que la culpa es de las dos partes. Penélope se indigna ante esa conclusión, toma el bolso de la invitada y lo lanza hacia la puerta, gritando que se vayan de la casa.

Nancy se arrodilla ante sus cosas desperdigadas por el salón y reclama la colaboración de su esposo, pero éste la ignora, emulando su actitud en lo sucedido con el teléfono.

-POLÍTICAMENTE CORRECTA (01:07:22)

Michael pide a su esposa que cese en su insistencia por dejar claro lo políticamente correcta, justa y brillante que es. Los Cowan deciden marchar y opinan que sus anfitriones son monstruos. Nancy se sirve otra copa y está decidida a caer completamente borracha.

-FALSA (01:07:58)

La Sra. Cowan estalla en una lista de insultos hacia los Cowan: se alegra de que su hijo haya propinado una paliza a Ethan y opina que "se pasa por el culo" los derechos humanos de los Longstreet.

Sorprendidos por su nueva actitud, Penélope le recuerda a su esposo que a ella, esa mujer le había parecido una falsa desde el principio.

-JANE FONDA (01:09:30)

Michael acusa a Nancy de no sentir ningún interés por lo sucedido y Alan, en un gesto de defensa hacia su esposa, le pide que les explique a todos, hasta qué punto a él le importa lo que ha pasado entre los chicos.

Los Cowan tienen una forma de preocuparse más "egoísta" que los Longstreet, asegura Alan: ellos no se erigen en héroes de ninguna comunidad. El Sr. Cowan ataca a Penélope y le aclara que no es el tipo de mujer que resulta atractiva a los hombres, comparándola con la comprometida Jane Fonda.

-TULIPANES (01:11:02)

Nancy se levanta impulsivamente del sofá, recoge sus zapatos y se pregunta otra vez, por qué motivo siguen aún en la casa. Agarra los tulipanes del florero y los sacude contra la mesa. También es el peor día de su vida, dice.

Acto seguido, se oye la vibración del teléfono de Alan y todos observan absortos el aparato que yace en un plato de encima de la mesita, junto a uno de los tulipanes rotos. Nadie dice nada.

EPÍLOGO

-LIBRE (01:11:38)

Tras un fundido negro, la cámara nos muestra el primer plano de un hámster en medio del parque de Brooklyn con el que arrancaba la película. Podría ser "Mordisquitos", que no sólo ha sobrevivido a la expulsión del "reino humano" de la casa de los Longstreet por parte de Michael, sino que además ahora vive libre y feliz, ajeno al sometimiento de ningún dios salvaje.

Tras él, por medio de un desplazamiento hacia atrás y hacia arriba de la cámara que nos abre el campo visual, vemos a Ethan y a Zachary, que parecen entretenidos con un aparato electrónico, como si nada hubiera pasado entre ellos.

4.6.3 - COMENTARIOS DE *CARNAGE*

El escenario en que se desarrolla *Carnage* encaja con lo que Ivan Butler denominaba “*the realistic setting with something not quite right about it*”³⁵ (158) un apartamento perfectamente reconocible y ordinario, dos matrimonios de clase media acomodada que se reúnen para llegar a una acuerdo y nada más. Sin embargo de camino hacía el desenlace de la historia, se sacan a la luz los instintos descontrolados de esas cuatro personas y ese apartamento se transforma en un campo de batalla.

Carnage juega claramente con la tensión en el ambiente, al tiempo que ofrece al espectador la posibilidad de distanciarse de los acontecimientos reflejados en la trama, para hacerlo reflexionar sobre sí mismo y sus circunstancias particulares, de un modo semejante a como se hacía en el teatro de Bertolt Brecht y siguiendo un modelo claramente inspirado en *El Ángel Exterminador* de Luis Buñuel. Muchas comparaciones se ha ganado el largometraje de Polanski con aquel otro mejicano, centrado en las dificultades que un grupo de burgueses encontraban una noche, para abandonar el salón en donde les habían servido la cena sus criados, minutos antes de marcharse de la mansión. Así describía Daniel Kasman sus impresiones sobre *Carnage* en la web, comparándola con *El Ángel Exterminador*:

“As in Buñuel, no one can seem to leave the location—which all takes place in a weirdly non-geographical Brooklyn apartment—but what starts as a joke (politeness dictating unnatural behavior) leads to a remarkably honest and earnest community, nervously yet comfortably resigned to staying together and talking things out, a place where people are free to publicly throw up, couples to fight, marriages to quake, children to be slandered”. (KASMAN 2011)³⁶

Sin embargo hay un aspecto que vuelve a esta película particularmente siniestra, un rasgo que la caracteriza y que, aunque también está presente en las otras cinco películas

³⁵ “Un escenario realista en donde algo no funciona del todo bien”. (*Trad. de la A.*)

³⁶ “Igual que sucede en Buñuel, parece que nadie puede abandonar el escenario –el cual tiene lugar en un apartamento de Brooklyn extrañamente imposible de ubicar - pero aquello que comienza como una broma (el comportamiento antinatural al dictado de la educación) conduce hasta una notablemente honesta y seria comunidad, nerviosa aunque cómodamente resignada a mantenerse unida y hablar las cosas, un espacio en el que la gente es libre de vomitar en público, las parejas pueden discutir, los matrimonios tambalearse y los niños difamarse”. (*Trad. de la A.*)

analizadas en este trabajo (y en el conjunto de la filmografía del director, en general) es con este argumento que toma un protagonismo que hasta ahora había sido inexistente. Hablamos de la figura del teléfono.

El teléfono que interrumpía la comunicación entre Carol y su hermana en *Repulsion* o que devolvía a su protagonista al mundo real, haciéndola abandonar sus ensoñaciones y delirios; el mismo aparato que comunicaba en *Rosemary's Baby* a Rosemary con el exterior de su apartamento y por tanto, también con un espacio ajeno a la influencia de los supuestos miembros del aquelarre vecino, gracias al cual contactaba con el actor lisiado Donald Baumgart, con su amigo Hutch o con su médico de confianza. También era el sonido del teléfono el que irrumpía en la intimidad de Gittes y de Mrs. Mulwray después de haberse acostado juntos y el que obligaba al protagonista a regresar al trabajo, en cuanto éste se tumbaba en cama agotado y dispuesto a entregarse al sueño reparador en *Chinatown*. Era el teléfono el que anunciaba la noticia de la muerte de Simone Choulé al apocado Trelkovsky en *The Tenant* y por último, también el teléfono era el aparato que despertaba al escritor por la mañana y le recordaba que debía regresar a su trabajo con la voz de Amelia Bly, el que comunicaba al protagonista con su editor jefe y el que servía a la esposa de Paul Emmet para dar parte a alguien interesado, sobre su presencia en la casa del profesor, cuando el protagonista de *The Ghost Writer* llegaba hasta allí para investigar.

El teléfono en *Carnage* es un protagonista más. Su actuación interrumpe el desarrollo de las escenas en nada menos que catorce ocasiones a lo largo del film. En total son once llamadas al dispositivo móvil de Alan Cowan y tres a la línea fija de los Longstreet. Puede decirse que el aparato marca el ritmo y la evolución de los acontecimientos, que contribuye a aumentar la tensión entre los personajes y que es él quien los conduce, definitivamente, al caos.

Por tratarse de un elemento cuya función original (la comunicación a distancia) ha sido rebasada en los tiempos actuales y que, lejos de la simple tarea de ponernos en contacto con otros, se ha convertido en una herramienta sin la que difícilmente podemos vivir y convivir con los demás, parece que en esta historia se toma su particular venganza ante el uso abusivo que de él hemos hecho. El teléfono, que debería haber permanecido silenciado y ausente, sin embargo

grita y reclama atención, emite pitidos quejumbrosos que se escuchan por encima de las discusiones de los Cowan y los Longstreet. Los altera. Los provoca. Interviene sin que sea invitado: se manifiesta siniestro.

CONCLUSIONES

Lo siniestro, esa amarga desorientación respecto a la información que nos llega por medio de los sentidos, esa toma de consciencia sobre la falta de control ante lo que percibimos alcanza su máxima expresión en un mundo que es falso y en una sociedad que se corrompe poco a poco y con el transcurso de los años. Puede decirse que a día de hoy, más que nunca habitamos en un contexto siniestro. Las películas analizadas provocan en el espectador el incómodo efecto siniestro, gracias a aquellos temas o motivos que se muestran pero no del modo habitual, que no suceden de acuerdo con un planteamiento típico de los films de terror o thriller psicológico, porque “*Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*”.

La narración de ficciones, en tanto que producto creado por el hombre, está condicionada por la percepción que él mismo tiene de su entorno: las historias escritas y llevadas a la gran pantalla, son fruto de una mente que se ha formado en el mundo lleno de engaños que a todos nos resultan familiares en mayor o menor medida. Roman Polanski se hace eco de ello y desarrolla un género cinematográfico específico para contarlo.

Se han seleccionado y analizado seis películas del director:

Repulsion (*Repulsión*, 1965)

Rosemary's Baby (*La semilla del Diablo*, 1968)

Chinatown (*Chinatown*, 1974)

The Tenant (*El quimérico inquilino*, 1976)

The Ghost Writer (*El escritor*, 2010)

Carnage (*Un dios salvaje*, 2011)

Una vez delimitadas las características del denominado “miedo cinematográfico”, circunstancia que condiciona definitivamente al género “de terror” o “thriller psicológico”, se concluye que esa función terapéutica o compensatoria del género de terror, a que hace referencia Roman Gubern en su ensayo sobre los orígenes del miedo en la ficción, esa angustia revelada ante un espectador que, tras contemplar las crueldades desplegadas por el monstruo en la pantalla, tiende a minimizar los problemas o contratiempos de la vida real, se diluye en el caso del cine de Roman Polanski, puesto que sus historias muestran el horror y el miedo

inmersos dentro de la sociedad real: se obtiene así un efecto angustioso que no se interrumpe ante la contemplación de la realidad porque ella misma es tan extraña como la ficción. No hay compensación posible.

Si *Repulsion* buscaba su fuente de inspiración en un caso real y conocido por director y guionista y lejos de pretender acabar con los miedos de la protagonista, la historia lograba que esos mismos traumas fueran los que la animaran a cometer asesinatos, *Rosemary's Baby*: colocaba a Satanás, como monstruo no derrotado ni destruido, sino aceptado como vencedor dentro del universo cotidiano. Asimismo, *The Tenant* no se acaba con la amenaza monstruosa del vecindario sobre el inquilino Trelkovsky, sino con la rendición de éste ante una locura que es resultado de la poderosa influencia sobre él ejercida.

En el aterrador desenlace de *Chinatown* el personaje central, Jake Gittes, asiste impotente a la victoria del monstruo representado por el magnate Noha Cross, quien con toda impunidad, se libra de la detención y además, se lleva consigo a su hija/nieta.

Para *The Ghost Writer*, el espectador es forzado a reconocer que la fatalidad se cierne sobre ese protagonista anónimo en cuanto cumple con su cometido como mensajero y transmite la verdad. El mal, persiste en la sociedad bajo la forma de un control político “fantasmal”, imposible de vencer.

Finalmente es *Carnage* la última muestra de que el mal dicta las auténticas normas de conducta del ser humano y nada ni nadie puede modificarlo.

Además de diferenciar el sentido del miedo en la selección de películas del director, se ha conseguido centrar el interés de este trabajo exclusivamente en la idea de lo siniestro, gracias a la valoración conjunta de aquellos aspectos que conectan a las películas seleccionadas, con los vastos conceptos del “absurdo” el “surrealismo” y el “distanciamiento”. Como esencia común a las seis películas seleccionadas se ha reconocido la intervención de un tipo de atmósfera claustrofóbica; las estructuras sociales se deconstruyen física y mentalmente y brotan con los argumentos elementos del teatro del absurdo, la corriente surrealista y el efecto del distanciamiento. Son aspectos que le sirven al director para reflejar la trivialidad de la vida.

En la selección ofrecida de su cine para este estudio, hallamos ejemplos claros de una serie de recursos habituales que se han denominado "herramientas". Se han definido, identificado y plasmado gráficamente con capturas de pantalla en los siguientes apartados:

- Circularidad
- Punto de vista subjetivo
- Punto de vista "acompañante"
- Cosificación del punto de vista
- Mobiliario
- Mirillas
- Neveras
- Figura entrometida
- Reflejos
- Espejos

Con la descomposición y el análisis de cada film en secuencias temporales independientes, se ha puesto de manifiesto la complejidad de las tramas y el afán del autor por confundir a sus espectadores, desorientarlos y asegurarse en ellos el recuerdo de las películas, mucho después del visionado. Los desenlaces de todas ellas, en claro paralelismo con las observaciones que Sigmund Freud brinda en su ensayo al final de la novela de E.T.A. Hoffmann *Los Elixires del Diablo*, echan por tierra toda convención lógica planteada a lo largo de las tramas, precisamente en el momento en que se comunica al espectador la información que hasta ese punto le había permanecido oculta. Si al lector de Hoffmann le invadía una confusión terrible en el momento de acabar la historia, al espectador de Polanski va a sucederle exactamente lo mismo.

Repulsion y *The Tenant*, unidas por el retrato de una mente en progresiva descomposición en sus argumentos, proponen al espectador un choque de impresiones entre lo que sucede objetivamente y lo que cada uno de los protagonistas considera que va pasando a su alrededor. Los miedos y las fobias de cada uno, lejos de permanecer ocultos al resto de personas

que conforman el entorno social, salen a la luz y son motivo de ataques violentos hacia otros ó contra sí mismos.

Rosemary's Baby, que trata la problemática de la irrupción sobrenatural en el espacio cotidiano, no abandona en ningún momento la posibilidad de que aquello que acontece pueda ser producto de una imaginación portentosa. Es esa incertidumbre la que despliega el efecto siniestro en el espectador, al asumirse la perspectiva de un personaje que desconoce, que duda y que figura parte de la realidad en la que habita.

Chinatown y *The Ghost Writer* en tanto que homenajes invertidos del género policíaco, juegan con el espectador al ofrecerse a priori como ejemplos convencionales que sin embargo, se transforman en el genuino estilo siniestro de Polanski cuando revelan la trama en su totalidad. Ninguna de las dos concluye conforme a las expectativas del espectador, familiarizado con las conspiraciones políticas y las investigaciones clandestinas. Algo más se expone abiertamente, un mensaje que no pasa desapercibido a la sociedad, perfectamente reconocible e identificable con la del espectador de cada época.

Carnage recupera el interés de los dramaturgos del distanciamiento y el extrañamiento por contar una crisis que afecta al ser humano, al espectador universal sin apartarse de un argumento de ficción. Que los cuatro personajes pierdan el control sobre sus impulsos de agresión física y verbal ante aquel otro que les inoportuna, se percibe como un acontecimiento ajeno pero a la vez, se entiende por identificación pura. Lo siniestro en *Carnage* trasciende lo formal (dos matrimonios esforzándose por ocultar una rabia y un odio mutuos que sin embargo, dejan escapar al final con todas sus consecuencias) y alcanza lo significativo: que el mundo es un caos que nos empeñamos en gobernar.

Las seis películas del director se apoyan en la idea de lo siniestro para salir adelante, reconducir sus contenidos argumentales y culminar, cada una de ellas, con un desenlace que perturba a aquél que ha asistido a su visionado.

No se asumen las expectativas del género de terror. No se considera que la historia, antes de verse, va a provocar susto o sorpresa sino que se percibe con la lógica de una trama carente de los clichés propios del género y, una vez alcanzado el final, se siente que algo ha sido

“descolocado” en la mente del receptor intencionadamente. La labor de búsqueda de ese elemento, continúa más allá del visionado y cumple, por tanto, con la función de “incomodar” a la audiencia.

Repulsion, *Rosemary's Baby*, *Chinatown*, *The Tenant*, *The Ghost Writer* y *Carnage* responden a las necesidades de un creador. En su afán por mostrar esa cara del mundo que se esconde en el quehacer cotidiano y en la aparente normalidad del día a día, Roman Polanski logra hacer llegar a sus espectadores un mensaje de alerta, una llamada de atención sobre todo aquello que no se siente conscientemente, pero que no por ello deja de jugar un papel definitivo en la conducta del ser humano: una marca residual de algo que ha sucedido sin que nadie reparara en ello, que tiene consecuencias y que continuará sucediendo en el futuro. Es el peso de lo que pasa, el peso de lo que tanto pesa.

FILMOGRAFÍA COMPLETA DE ROMAN POLANSKI COMO DIRECTOR

-*Rower* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSF - Łódź. Int. Adam Fiut, Roman Polanski. 1955. Fílmico.

-*Morderstwo* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSF - Łódź. B/N. Duración: 2 min. 1957. Fílmico.

-*Uśmirsch zębiczny* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. Henryk Kucharski. B/N. Duración: 2 min. Intérprete: Nikola Todorow. 1957. Fílmico.

-*Rozbijemy zabawę* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSF - Łódź. B/N. Duración: 8 min. 1957. Fílmico.

-*Dwaj ludzie z szafą* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSF - Łódź. Int. Jakub Goldberg, Henryk Kluba. Música: Krzysztof Komeda. B/N. Duración: 15 min. 1958. Fílmico.

-*Lampa* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSFiT - Łódź. B/N. Duración: 8 min. 1959. Fílmico.

-*Gdy spadają anioły* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. PWSFiT - Łódź. Fotografía: Henry Kucharsli, en B/N y color. Duración: 20 min. Intérpretes: Barbara Lass, Andrzej Kondratiuk, Henry Kluba, Roman Polanski, Andrezj Konstenko. 1959. Fílmico.

-*Le Gros et le maigre* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Co-dir. Andre Katelbach. Pr. Claude Joudieux/APEC (Paris). Guión: Roman Polanski. Fotografía: J.Michel Boussaget, en B/N. Montaje: Jean-Pierre Rosseau. Duración: 10 min. Intérpretes: André Katelbach, Roman Polanski. 1961. Fílmico.

-*Ssaki* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. Film Polski, Studio Semafor. Guión: Roman Polanski. Fotografía: Andrzej Kostenko, en B/N. Montaje: H.Prugar y J. Niedzwiedzka. Duración: 10 min. Intérpretes: Henryk Kluba, Michal Zolnierhienicz. 1962. Fílmico.

-*Nóż w wodzie* (cortometraje) Dir. Roman Polanski, Pr. Stanislaw Zylewicz/ZRF Kamera (Warsaw). Guión: Jakub Goldberg, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski. Fotografía: Jerzy Lipman, en B/N. Montaje: Halina Prugar. Música: Bernta Rosengrena y Krzysztof T. Komeda. Diseño de producción: Boleslaw Kamykowski. Duración: 94 min. Intérpretes: Leon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Krystyna), Zygmunt Malanowicz (El chico), Annamaria Chio. 1962. Fílmico.

-*La Rivière de Diamants* (episodio en *Les Plus belles escroqueries du monde*) Dir. Roman Polanski, Pr. Ulysse Productions. Música: Krzysztof Komeda. Int. Arnold Gelderman, Nicole Karen. 1964. Fílmico.

-*Repulsion*. Dir. Roman Polanski, Pr. Gene Gutowski/ Compton Films. Guión: Gérard Brach, Roman Polanski y David Stone. Fotografía: Gilbert Taylor, en B/N. Montaje: Alastair McIntyre. Música: Chico Hamilton. Dir. artística: Seamus Flannery. Duración: 104 min. Intérpretes: Catherine Deneuve (Carol Ledoux), Ian Hendry (Michael), John Fraser (Colin), Yvonne Furneaux (Helen Ledoux), Patrick Wymark (Landlord), Renee Houston (Señorita Balch), Valerie Taylor (Madame Denise), James Villiers (John), Helen Fraser (Bridget), Hugh Fatcher (Reggie), Monica Merlin (Sra. Rendlesham). 1965. Fílmico.

-*Cul-de-Sac*. Dir. Roman Polanski, Pr. Gene Gutowski, Michael Klinger y Tony Tenser/ Compton Films, Tekli. Guión: Gérard Brach y Roman Polanski y David Stone. Fotografía: Gilbert Taylor, en B/N. Montaje: Alastair McIntyre. Música: Chico Hamilton. Dir. Artística: Seamus Flannery. Duración: 111 min. Intérpretes: Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack MacGowran (Albie), Iain Quarrier (Christopher), Geoffrey Sumner (El padre de Christopher), Renee Houston (La madre de Christopher), Robert Dorning (Philip Fairweather), Marie Kean (Marion Fairweather), William Franklyn (Cecil), Jacqueline Bisset (Jacqueline), Trevor Delaney (Nicholas). 1966. Fílmico.

-*The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*, Dir. Roman Polanski, Pr. Gene Gutowski/ Cadre Films, Filmways Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer. Guión: Gérard Brach y Roman Polanski. Fotografía: Douglas Slocombe, en Metrocolor. Montaje: Alastair McIntyre. Música: Christopher Komeda. Diseño de producción: Wilfred Shingleton. Dir. artística: Fred Carter. Duración: 124 min. Intérpretes: Jack MacGowran (Profesor Abronsius), Roman Polanski (Alfred), Alfie Bass (Shagal), Jessie Robins (Rebecca Shagal), Sharon Tate (Sarah Shagal), Ferdy Mayne (Conde Von Krolock), Iain Quarrier (Herbert Von Krolock), Terry Downes (Koukol), Fiona Lewis, Ronald Lacey, Sydney Bromley. 1967. Fílmico.

-*Rosemary's Baby*, Dir. Roman Polanski, Pr. William Castle/ Paramount Pictures. Guión: Roman Polanski basado en la novela de Ira Levin. Fotografía: William A. Fraker, en Technicolor. Montaje: Sam O'Steen y Bob Wyman. Música: Christopher Komeda. Diseño de producción: Richard Sylbert. Dir. artística: Joel Schiller. Duración: 136 min. Intérpretes: Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Edward 'Hutch' Hutchins),

Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein), Victoria Vetri (Terry), Patsy Kelly (Laura-Louise), Elisha Cook Jr. (Sr. Nicklas), Emmaline Henry (Elise Dunstan). 1968. Fílmico.

-*The Tragedy of Macbeth*, Dir. Roman Polanski, Pr. Andrew Braunsberg y Roman Polanski/ Caliban Films y Playboy Productions, Inc. Guión: Roman Polanski y Kenneth Tynan basado en la obra de W. Shakespeare. Fotografía: Gilbert Taylor, en Technicolor. Montaje: Alastair McIntyre. Música: The Third Ear Band. Diseño de producción: Wilfred Shingleton. Dir. artística: Fred Carter. Duración: 140 min. Intérpretes: Jon Finch (Macbeth), Francesca Annis (Lady Macbeth), Martin Shaw (Banquo), Terence Bayler (Macduff), John Stride (Ross), Nicholas Selby (Duncan), Stephen Chase (Malcolm), Paul Shelley (Donalbain), Maisie MacFarquhar (Bruja 1), Elsie Taylor (Bruja 2), Noelle Rimmington (Bruja 3), Noel Davis (Seyton), Sydney Bromley (Portero), Richard Pearson (El médico). 1971. Fílmico.

-*What?* Dir. Roman Polanski, Pr. Andrew Braunsberg, Hans Brockman, Dieter Geisler, Carlo Ponti/ Compagnia Cinematografica Champion, Dieter Geissler Filmproduktion y Les Films Concordia. Guión: Gérard Brach y Roman Polanski. Fotografía: Marcello Gatti y Giuseppe Ruzzolini, en Technicolor. Montaje: Alastair McIntyre. Música: Claudio Gizzi. Diseño de producción: Aurelio Crugnola. Duración: 115 min. Intérpretes: Marcello Mastroianni (Alex), Sydne Rome (Nancy), Hugh Griffith (Joseph Noblart), Henning Schlüter (Catone), Elisabeth Witte (Enfermera), Dieter Hallervorden (Alemán), Mogens von Gadow (Alemán), Renee Langer (Chica desnuda con gorro), Guido Alberti (Sacerdote), Birgitta Nilsson (Chica desnuda). 1972. Fílmico.

-*Chinatown*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Evans/ Long Road, Paramount Pictures, Penthouse. Guión: Robert Towne y Roman Polanski. Fotografía: John A. Alonzo, en Technicolor. Música: Jerry Goldsmith. Diseño de producción: Judy Cammer. Montaje: Sam O'Steen. Duración: 131 min. Intérpretes: Jack Nicholson (J. J. Jake Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Cross Mulwray), John Huston (Noah Cross), Perry Lopez (Teniente Lou Escobar), John Hillerman (Russ Yelburton), Darrell Zwerling (Hollis I. Mulwray), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Claude Mulvihill), Roman Polanski, Richard Bakalyan, Joe Mantell. 1974. Fílmico.

-*The Tenant*, Dir. Roman Polanski, Pr. Andrew Braunsberg y Alain Sarde (Prod. Ejecutivo) / Marianna Films, Marianne Productions S.A. Guión: Gérard Brach y Roman Polanski, basado en la novela de Roland Topor. Fotografía: Sven Nykvist, en Eastmancolor. Música: Philippe Sarde. Diseño de producción: Henry Bumstead. Dirección artística: Claude Moesching y Albert Rajau. Montaje: Françoise Bonnot. Duración: 125 min. Intérpretes: Roman

Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Melvyn Douglas (Monsieur Zy), Jo Van Fleet (Madame Dioz), Bernard Fresson (Scope), Lila Kedrova (Madame Gaderian), Claude Dauphin, Claude Piéplu, Rufus, Romain Bouteille, Jacques Monod, Patrice Alexsandre, Jean-Pierre Bagot, Josiane Balasko, Michel Blanc, Florence Blot. 1976. Fílmico.

-*Tess*, Dir. Roman Polanski, Pr. Claude Berri/ Burrill Productions, Renn Productions, Société Française de Production. Guión: Gérard Brach, Roman Polanski y John Brownjohn, basado en la novela *Tess of the d'Urbervilles* de Thomas Hardy. Fotografía: Ghislain Cloquet y Geoffrey Unsworth, en Eastmancolor. Música: Philippe Sarde. Diseño de producción: Pierre Guffroy. Dirección artística: Jack Stephens. Montaje: Tom Priestley y Alastair McIntyre. Duración: 190 min. Intérpretes: Nastassja Kinski (Tess Durbeyfield), Peter Firth (Angel Clare), Leigh Lawson (Alec d'Urberville), John Collin (Sr. Durbeyfield), Rosemary Martin (Sra. Durbeyfield), Carolyn Pickles (Miriam), Richard Pearson (Vicario de Marlott), David Markham (Reverendo Clare), Pascale de Boysson (Sra. Clare), Suzanna Hamilton (Izz), Caroline Embling (Retty), Tony Church (Parson Tringham), Lesley Dunlop, Sylvia Coleridge, Fred Bryant, Dicken Ashworth. 1979. Fílmico.

-*Pirates*, Dir. Roman Polanski, Pr. Tarak Ben Amarr/ Accent Films, Carthago Coop. Cinematográfica, Cominco. Fotografía: Witold Sobocinski. Música: Philippe Sarde. Diseño de producción: Pierre Guffroy. Montaje: Tom Priestley y Alastair McIntyre. Duración: 108 min. Intérpretes: Walter Matthau (Capatan Red), Cris Campion (The Frog), Damien Thomas (Don Alfonso), Olu Jacobs (Boomako), Ferdy Mayne (Capatan Linares), David Kelly (Surgeon), Anthony Peck, Anthony Dawson, Richard Dieux, Jacques Maury, José Santamaría, Robert Dorning, Luc Jamati, Emilio Fernández, Wladyslaw Komar, Georges Trillat, Richard Pearson. 1986. Fílmico.

-*Frantic*, Dir. Roman Polanski, Pr. Tim Hampton, Thom Mount/ Mount Company, Warner Bros. Guión: Roman Polanski y Gérard Brach; Robert Towne y Jeff Gross. Fotografía: Witold Sobocinski, en Technicolor y Panavision. Música: Ennio Morricone. Diseño de producción: Pierre Guffroy. Montaje: Sam O'Steen. Duración: 120 min. Intérpretes: Harrison Ford (Dr. Richard Walker), Betty Buckley (Sondra Walker), Emmanuelle Seigner (Michelle). 1988. Fílmico.

-*Bitter Moon*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Roman Polanski, Alain Sarde, Timothy Burrill/ Burrill Productions, Columbia Pictures Corporation, Le Studio Canal+, Les Films Alain Sarde, R.P. Productions. Guión: Gérard Brach, John Brownjohn, Jeff Gross y Roman Polanski, basado en la novela de Pascal Bruckner. Fotografía: Tonino Delli

Colli. Música: Vangelis. Diseño de producción: Willy Holt y Gérard Viard. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 138 min. Intérpretes: Hugh Grant (Nigel), Kristin Scott Thomas (Fiona), Emmanuelle Seigner (Mimi), Peter Coyote (Oscar), Victor Banerjee (Sr. Singh), Sophie Patel (Amrita), Patrick Albenque (Steward), Stockard Channing (Beverly). 1992. Fílmico.

-*Death and the Maiden*, Dir. Roman Polanski, Pr. Josh Kramer, Thom Mount/ Capitol Films, Channel Four Films, Fine Line Features, Flach Film, Le Studio Canal+, TF1 Films Productions. Guión: Rafael Yglesias y Ariel Dorfman, basado en la obra de éste último. Fotografía: Tonino Delli Colli. Música: Wojciech Kilar. Diseño de producción: Pierre Guffroy. Dir. artística: Claude Moesching. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 103 min. Intérpretes: Sigourney Weaver (Paulina Escobar), Ben Kingsley (Dr. Roberto Miranda), Stuart Wilson (Gerardo Escobar). 1994. Fílmico.

-*The Ninth Gate*, Dir. Roman Polanski, Pr. Roman Polanski/ Araba Films, Bac Films, Kino Vision, Le Studio Canal+, Live Entertainment, Origen Producciones Cinematograficas S.A., Orly Films, R.P. Productions, TF1 Films Productions, Vía Digital. Guión: John Brownjohn, Enrique Urbizu y Roman Polanski, basado en la novela *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte. Fotografía: Darius Khondji. Música: Wojciech Kilar. Diseño de producción: Dean Tavoularis. Dir. artística: Gérard Viard. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 133 min. Intérpretes: Johnny Depp (Dean Corso), Frank Langella (Boris Balkan), Lena Olin (Liana Telfer), Emmanuelle Seigner (La chica), Barbara Jefford (Baronesa Kessler), Jack Taylor (Victor Fargas), José López Rodero (Pablo y Pedro Ceniza), James Russo (Bernie), Willy Holt (Andrew Telfer). 1999. Fílmico.

-*The Pianist*, Dir. Roman Polanski, Pr. Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde/ R.P. Productions, Runteam Limited, Studio Balsberg y Heritage Films. Guión: Ronald Harwood según las memorias de Wladyslaw Szpilman. Fotografía: Pawel Edelman, en color. Música: Wojciech Kilar. Diseño de producción: Allan Starski. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 148 min. Intérpretes: Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman), Daniel Caltagirone (Majorek), Thomas Kretschmann (Capitan Wilm Hosenfeld), Frank Finlay (El padre), Maureen Lipman (La madre), Emilia Fox (Dorota), Ed Stoppard (Henryk), Julia Rayner (Regina), Jessica Kate Meyer (Halina), Ruth Platt (Janina). 2002. Fílmico.

-*Olivier Twist*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Timothy Burrill, Petr Moravec, Roman Polanski, Alain Sarde, Michael Schwarz. Guión: Roland Harwood sobre la novela de Charles Dickens. Fotografía: Pawel Edelman, en color. Música: Rachel Portman. Dir. Artística: Jirí Matolín. Diseño de producción: Allan Starski. Montaje: Hervé de Luze. Duración:

130 min. Intérpretes: Barney Clark (Oliver Twist), Jeremy Swift (Mr. Bumble), Ian McNeice (Mr. Limbkins), Andy de la Tour (Workhouse Master), Michael Heath (Mr. Sowerberry), Harry Eden (Artful Dodger), Ben Kingsley (Fagin). 2005. Fílmico.

-*Greed. A new Fragrance by Francesco Vezzoli* (simulación de spot publicitario para instalación del MOCA, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles). Dir. Roman Polanski. Pr. Daniel Champagnon. Color. Duración: 1 min. Intérpretes: Natalie Portman, Michelle Williams. 2009. Fílmico.

-*The Ghost Writer*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Timothy Burrill, Christoph Fisser, Oliver Lüer, Henning Molfenter, Roman Polanski, Alain Sarde, Christian von Tippelskirch, Charlie Woebcken. Guión: Robert Harris y Roman Polanski sobre la novela *The Ghost* de Robert Harris. Fotografía: Pawel Edelman, en color. Música: Alexandre Desplat. Dir. Artística: Cornelia Ott, Steve Summersgill. Diseño de producción: Albrecht Konrad. Duración: 128 min. Intérpretes: Ewan McGregor (escritor), John Bernthal (Rick Ricardelly), Timothy Hutton (Sidney Kroll), Pierce Brosnan (Adam Lang), Olivia Williams (Ruth Lang), Kim Cattrall (Amelia Bly), Robert Pugh (Richard Rycart), Tom Wilkinson (Paul Emmett) 2010. Fílmico.

-*Carnage*, Dir. Roman Polanski, Pr. Saïd Ben Saïd, Oliver Berben, Frederic Blum, Marisa Fernández Armenteros, Eva Garrido, Martin Moszkowicz, Javier Méndez, Piotr Reisch, Jaume Roures. Guión: Yasmina Reza y Roman Polanski sobre la obra de teatro *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza. Fotografía: Pawel Edelman, en color. Música: Alexandre Desplat. Dir. Artística: Jean-Michel Ducourty. Diseño de producción: Dean Tavoularis. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 80 min. Intérpretes: Jodie Foster (Penelope Longstreet), Kate Winslet (Nancy Cowan), Christoph Waltz (Alan Cowan), John C. Reilly (Michael Longstreet), Elvis Polansky (Zachary Cowan), Eliot Berger (Ethan Longstreet). 2011. Fílmico.

-*A Therapy* (cortometraje) Dir. Roman Polanski. Pr. Roman Polanski Max Brun (productor ejecutivo)/ Hi! Production, Prada. Guión: Roman Polanski y Roman Hardwood. Fotografía: Eduardo Serra, en color. Música: Alexandre Desplat. Dir. Artística: Jean-Michel Ducourty. Diseño de producción: Dean Tavoularis. Montaje: Hervé de Luze. Duración: 4 min. Intérpretes: Helena Bonham Carter (Paciente), Ben Kingsley (Doctor). 2012. Fílmico.

-*La Vénus à la fourrure*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Alain Sarde. Guión: David Ives y Roman Polanski sobre la obra de teatro de David Ives, inspirada en la novela de Leopold von Sacher Masoch. Fotografía: pawel Edelman. Música: Alexandre

Desplat. Dir. Artística: Bruno Via. Montaje: Hervé de Luze y Margot Meynier. Duración: 96 min. Intérpretes: Emmanuelle Seigner (Vada), Mathieu Amalric (Thomas). 2013. Fílmico.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARNALDO, Javier Ed. y Ant. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Madrid: Anagrama, 1997. 83-84. Impreso.
- BAQUERO Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970. 85-102; 103-129. Impreso.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. 13-42. Impreso.
- *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona, 1996. Impreso.
- BUTLER Ivan. *The Cinema of Roman Polanski (The International film guide series)*. New York: A. S. Barnes & Co. 1970, 81-82; 165. Impreso.
- CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa, 2002. 86-97. Impreso.
- CAMPRA, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. E. Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 1991. 36. Impreso.
- CARNEY, Ray. Ed. *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama, 2004. 221. Impreso.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Trad. Manuel Abril Aguilar. Madrid: Aguilar. 1964, 51. Impreso.
- FERRERAS, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Vosa, 1995. 51-60; 139-142. Impreso.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”. *El hombre de la arena*. Trad. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991. 8-35. Impreso.

- FROST, Robert. "Fire and Ice". *Poetry Foundation*. 19/12/2013. Web
<<http://www.poetryfoundation.org/poem/173527>>
- GARRIDO Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996. 105-122; 271-278. Impreso.
- GARRIDO, M. A. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2001. Impreso.
- GILMAN, E. B. *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco-Libros, 2000. Impreso.
- GREGORY, R. L. *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*. Trad. J. A. Valtreña. Madrid: Guadarrama, 1965. Impreso.
- GUBERN, Román y Joan Prat. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets, 1979. 33-46. Impreso.
- GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005. 311-312. Impreso.
- GUTIÉRREZ Carbajo, Francisco. *Literatura y cine*. Madrid: UNED, 1993. Impreso.
- HARRIS, Robert. *The Ghost. El poder en la sombra*. Trad. Fernando Garí Puig. Barcelona: Random House Mondadori, 2008. Impreso.
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1992. Impreso.
- HORMIGOS Vaquero, Montse. *Guía para ver y analizar La semilla del Diablo*. Barcelona: Octaedro, 2003. 23-61. Impreso.
- JOLY, M. *La interpretación de la imagen*. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.
- KIERNAN, Thomas. *The Roman Polanski Story*. New York: Delilah / Grove Press, 1980. Impreso.

- LAING, R. D. *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1975. 58-104. Impreso.
- El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Trad. Francisco González Aramburo. Madrid: F. C. E., 1964. Impreso.
- LENNE, G. *El cine fantástico y sus mitologías*. Trad. Gustavo Hernández. Barcelona: Anagrama, 1974. 36. Impreso.
- LEVIN Ira. *Rosemary's Baby*. Trad. Enrique Obregón. 1967. Barcelona: Edición del Círculo de Lectores, 1971. Impreso.
- MANGUEL, Alberto. *Leer imagines*. Madrid: Alianza, 2002. 17-36; 149-186. Impreso.
- MAUPASSANT, Guy de. "Le Fantastique". *Croniques*. Int. Hubert Juin. París: Union Générale d'Editions, 1980. Impreso.
- MAZIERSKA, Ewa. *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. London: I.B. Tauris, 2007. 11. Impreso.
- MINGUEZ, Arranz, Norberto. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Miranda, 1998. Impreso.
- MOLDES, Diego. *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC, 2005. 43-45; 202-227; 290. Impreso.
- ORR, John y Elżbieta Ostrowska. *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London: Wallflowers Press, 2006. Impreso.
- COATES, Paul. "Cul-de-Sac in Context: Absurd Authorship and Sexuality". *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London: Wallflowers Press, 2006. 92-107. Impreso.
- COUSINS Mark. "Polanski's Fourth Wall Aesthetic" *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London: Wallflowers Press, 2006. 1-3. Impreso.
- MCKIBBIN, Tony. "Polanski and the Horror from Within". *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London: Wallflowers Press. 2006. 51-61. Impreso.
- ORR, John, "Polanski: The Art of Perceiving". *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. 2006. 4-218. Impreso.

- POLAN, Dana. "Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics".
The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World. London: Wallflowers Press.
2006. 108-120. Impreso.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.
- PEDRAZA, Pilar. *Fantástico interior: Antología de relatos sobre muebles y aposentos*.
Madrid: Celeste. 2001. 173-191 y cubierta. Impreso.
- PEÑA Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid:
Cátedra, 1992. Impreso.
- POLANSKI, Roman. *Roman por Polanski*. Trad. M^a Antonia Menini. Barcelona:
Grijalbo, 1985. 229 y 419. Impreso.
- RANK, Otto. *El doble. Un estudio psicoanalítico*. Trad. Floreal Mazía. Buenos Aires:
Orión, 1976. 122. Impreso.
- ROAS, David. *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca
Nueva, 2002. 36-37. Impreso.
- Tras los límites de lo real*, Páginas de espuma, Madrid, 2011. 72. Impreso.
- RODRIGUEZ, Hilario J. *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid:
Ediciones JC, 2003. Impreso.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid:
Espasa Calpe, 1992. Impreso.
- SÁNCHEZ Noriega, Jose Luís. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
Impreso.
- Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid:
Alianza, 2002. 153-158; 694. Impreso.
- SANDFORD, Christopher. *Polanski. Biografía*. Trad. Rocío Valero. Madrid: T&B,
2009. Impreso.

-SCHRECK, Nikolas. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide to the Devil in Cinema*. Londres: Creation Books, 2001. Impreso.

-SINOPOLI, F. *Introducción a la literatura comparada*; al cuidado de Armando Gnisci. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.

-THOMPSON, Nathaniel. "The unreliable narrator: subversive storytelling in Polish horror cinema". *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*. Ed Steven Jay Schneider. Guildford: FAB Press, 2003. Impreso.

-TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988. 29 - 38; 97 - 114. Impreso.

-TORRES, Augusto M. *Diccionario Espasa. Cine mundial*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Impreso.

-UTRERA, Rafael. *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar, 1997. Impreso.

-WELLEK, René, Warren, A. *Teoría literaria*. Trad. José María Gimeno. Madrid: Gredos. 2004. Impreso.

Tesis “De lo siniestro a Roman Polanski: un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) y *Carnage* (2011)”
María López Villarquide, Diciembre 2013

ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPAÑOLAS

- CASTRO, Antonio. "El quimérico Inquilino de Roman Polanski". *Dirigido por*. Abr. 1977: 24. Impreso.
- GONZÁLEZ Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro". *Trama&Fondo* Num. 2. 1997. 3. Impreso.
- GORDO Sánchez, Jaime. "Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la *Escisión del Yo*". *INTERSUBJETIVO*. Num.1. Junio 2005: 83-95. Impreso.
- CÉSAR, Samuel R. "Estudio Roman Polanski (1)". *Dirigido por*. Num. 206. Oct. 1992. 54-67. Impreso.
- "Estudio Roman Polanski (2)". Num. 207. Nov. 1992. 54-67. Impreso.
- LÓPEZ Villarquide María."Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano". *Cuadernos de Documentación Multimedia*. Universidad Complutense de Madrid. Num. 17. 2006. 12 dic. 2012. Web. <<http://multidoc.rediris.es/cdm/viewissue.php?id=4>>
- REIG, Guillem. "Estudio sobre Roman Polanski". *Dirigido por*. Num. 19. En. 1975. 1-11. Impreso.

ENTREVISTAS

- POLANSKI, Roman. Antonio Castro. "El inquilino". *Dirigido por*. Jun. 1976:18-19. Impreso.
- POLANSKI, Roman. Quim Casas y José Enrique Monteverde. "Entrevista Roman Polanski". *Dirigido por*. Num. 142. 1986: 30-33. Impreso.
- POLANSKI, Roman. Antonio Castro. *Dirigido por*. Oct. 1988: 18-24. Impreso.
- POLANSKI, Roman. Antonio Castro. *Dirigido por*. Oct. 1992: 50-53. Impreso.
- POLANSKI, Roman. "Chinatown revisited". Paramount Pictures Home Entertainment. ©1999 . Fílmico.
- POLANSKI, Roman. "Chinatown: Filming". Paramount Pictures Corporation ©2007. Fílmico.
- POLANSKI, Roman "Chinatown: The Beginning and The End". Paramount Pictures Corporation ©2007. Fílmico.
- POLANSKI, Roman. Laurent Bouzereau. "The Ghost Writer. An interview with Roman. Polanski". Blue Collar Productions Inc.® 2010. Fílmico.
- POLANSKI, Roman. Jose Luís Barros. "Entrevista a Roman Polanski". *El País*. 3 feb. 2000. Impreso.
- POLANSKI, Roman, Robert Evans y Richard Sylbert. "Rosemary's Baby. A retrospective". Paramount Home Entertainment. ©2001. Fílmico.
- POLANSKI, Roman. Philipp Oehmke y Martin Wolf. *El País Semanal*. 8/12/2013. Web < http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/07/actualidad/1386436968_879436.html>

Tesis “De lo siniestro a Roman Polanski: un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) y *Carnage* (2011)”
María López Villarquide, Diciembre 2013

ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS EXTRANJERAS

-BERENSTEIN, Rhona. "Mommie Dearest: *Aliens*, *Rosemary's Baby* and Mothering". *Journal of Popular Culture*. Num. 2. 1990. 55-73. Impreso.

-BLAS González, Pedro. "Rosemary's Baby". *Senses of Cinema*. Mar. 2008. Web.
<<http://sensesofcinema.com/2008/cteq/rosemarys-baby/>>

-CHAPETTA, Robert. "Rosemary's Baby". *Film Quarterly*. 1966. Num. 3. 35-38.
Impreso.

-CHUDY, Tessa. "The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski by Davide Caputo". *Senses of Cinema*. Nov. 2012. Web. <<http://sensesofcinema.com/2012/book-reviews/the-psychology-of-seeing-and-the-cinema-of-roman-polanski-by-davide-caputo/>>

-DIRKS, Tim. "Rosemary's Baby, review". *FilmSite.org*. 1996/2002. Web.
<www.filmsite.org/rosem.html>

-"Chinatown, review". *FilmSite.org*. 1996/2002. Web. <www.filmsite.org/chin.html>

-DISKI, Jenni. "Sitting inside" (Roman Polanski's film *Rosemary's Baby*). *Sight and Sound*. Abr. 1995. Impreso.

-FISCHER, Lucy. "Birth traumas: parturition and horrors in *Rosemary's Baby*". *The dread of difference: gender and the horror film*/ Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996. Texas film studies series. 412-431. Impreso.

-FREELAND, Cythia A. "Feminist Frameworks for Horror Films". *Post Theory: "Reconstructing film studies"*. Ed. David Bordwell, Noel Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. Wisconsin studies in film. 195-218. Impreso.

-FREELING, Robbie. "A Few Great Pumpkins V—Seventh Night: *Rosemary's Baby*". *Indie Wire*. 31 Oct. 2010. Web.
<http://blogs.indiewire.com/reverseshot/a_few_great_pumpkins_vseventh_night_rosemarys_baby>

-GODDARD, Michael. "Polanski in Motion: *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* by Ewa Mazierska". *Senses of Cinema*. Ag. 2008. Web.
<<http://sensesofcinema.com/2008/book-reviews/roman-polanski/>>

- GRIERSON, Tim. "Rosemary's Baby turns 40". *New York Village Voice*. 29 Oct. 2008. Web. <<http://www.villagevoice.com/2008-10-29/film/rosemary-s-baby-turns-40/>>
- HORTON, Robert. "Rosemary's Baby". *The Crop Duster*. 26 Oct. 2008. Web <<http://roberthorton.wordpress.com/2008/10/26/halloween-countdown-rosemarys-baby/>>
- HOUSTON, Beverly and Marsha Kinder. "Rosemary's Baby". *Sight and Sound*. Num. 1. 1968. 17-26. Impreso.
- JOHNSTON, Ian. "Rosemary's Baby". *Not Coming to a Theater Near You*. 2005. Web. <<http://altscreen.com/09/04/2011/saturday-editors-pick-rosemarys-baby-1968/>>
- KANÉ, Pascal. "Everybody loves my baby". *Cahiers du cinema*. 1968. Num. 207. 81-82. Impreso.
- KASMAN, Daniel. "Notebook reviews: Roman Polanski's *Carnage*". *MUBI*. 17dic. 2011. Web. <<http://mubi.com/notebook/posts/notebook-reviews-roman-polanskis-carnage>>.
- LEAMING, Barbara. *Polanski. His life and films*. London: Hamish Hamilton, 1982. 51- 57. Impreso.
- LYNN, Rick. "Did *Rosemary's Baby* really tell it like it is?". *Cineaste, America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema* 2:2, 1968. 15. Impreso.
- MARTIN, Adrian. "Landscapes of the Mind. The Cinema of Roman Polanski; Notes from the 10th Brisbane International Film Festival 2001". *Senses of Cinema*. 25 May. 2008. Web. <http://sensesofcinema.com/contents/01/15/biff_polanski.html>
- PARADISE, Magister Matt G. "Rosemary Revisited: A Satanic Look at One of the Scariest Movies of All Time". 16 en. 2013. Web. <<http://www.purgingtalon.com/sinisterscreen/essay-rosemary.html>>
- SMUTS, Aaron. "Sympatjetic Spectators". *KINOEYE*. Issue 3. 4 Feb. 2002. Web. <<http://www.kinoeye.org/02/03/smut03.php>>

-SOBCHACK, Vivian. "Bringing it all back home: Family, Economy and Generic Exchange". *The dread of difference: gender and the horror film*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996. Texas film studies series. 143-163. Impreso.

-TOLES, G. E. "This may hurt a little: the art of humiliation in film". *Film Quarterly*. vol. 48. 1995. 2-14. Impreso.

-*New York Times*. "Rosemary's Baby Given a C Raating By Catholic Office". 21 Jun. 1968. 45. Impreso.

-WALKER, Alexander. "Sins of the father: *Rosemary's Baby*—Rosemary's babyfood". *Double takes: notes and afterthoughts on the movies*. 1956-76. London: Elm Tree Books, 1977. Impreso.

-WEXMAN, Virginia Wright. "The trauma of infancy in Roman Polanski's *Rosemary's Baby*". *American Horrors: essays on the modern American horror film*. Ed. Gregory A. Waller. Urbana: University of Illinois Press, 1987. Impreso.

-WILLIAMS, Linda. "Film madness: the uncanny return of the repressed in Polanski's *The Tenant*". *Cinema journal* Num. 2. 1981. 63-73. Impreso.

PELÍCULAS CITADAS

- A Clockwork Orange*, Dir. Stanley Kubrick. Pr. Stanley Kubrick, Si Litvinoff, Max I. Raab, Bernanrd Williams. 1971. Fílmico.
- Bitter Moon*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Roman Polanski, Alain Sarde, Timothy Burrill. 1992. Fílmico
- Carnage*, Dir. Roman Polanski. Pr. Saïd Ben Saïd, Oliver Berben, Frederic Blum, Marisa Fernández Armenteros, Eva Garrido, Martin Moszkowicz, Javier Méndez, Piotr Reisch, Jaume Roures. 2011. Fílmico.
- Chinatown*, Dir. Roman Polanski. Pr. Robert Evans. 1974. Fílmico.
- Cul-de-Sac*, Dir. Roman Polanski. Pr. Gene Gutowski. 1966. Fílmico.
- Dwaj ludzie z szafy*, Dir. Roman Polanski, Pr. PWSF - Łódź. 1958. Fílmico
- El Ángel Exterminador*, Dir. Luis Buñuel. Pr. Gustavo Alatriste. 1962. Fílmico.
- Jaws*, Dir. Steven Spielberg. Pr. David Brown, Richard D. Zanuck. 1975. Fílmico
- Nóż W. Wodzie*, Dir. Roman Polanski, Pr. ZRF Kamera (Warsaw). 1962. Fílmico
- Psycho*, Dir. Alfred Hitchcock. Pr. Paramount Pictures. 1960. Fílmico.
- Rebeca*, Dir. Alfred Hitchcock. Pr. David O. Selznick. 1940. Fílmico.
- Repulsion*, Dir. Roman Polanski. Pr. Gene Gutowski. 1965. Fílmico.
- Rosemary's Baby*, Dir. Roman Polanski. Pr. William Castle. 1968. Fílmico.
- The Ghost Writer*, Dir. Roman Polanski, Pr. Robert Benmussa, Timothy Burrill, Christoph Fisser, Oliver Lüer, Henning Molfenter, Roman Polanski, Alain Sarde, Christian von Tippelskirch, Charlie Woebcken. 2010. Fílmico.
- The Tenant*, Dir. Roman Polanski. Pr. Andrew Braunsberg. 1976. Fílmico.

-*What?* Dir. Roman Polanski, Pr. Andrew Braunsberg, Hans Brockman, Dieter Geisler,
Carlo Ponti. 1972. Fílmico

Tesis “De lo siniestro a Roman Polanski: un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) y *Carnage* (2011)”
María López Villarquide, Diciembre 2013

OTROS DOCUMENTOS

-*Le Dieu du carnage*. Aut. Yasmina Reza. Dir. Jürgen Gosch. Zürich. 8 dic. 2006.
Representación teatral.

-GOYA, Francisco de. “Escena de brujas”. 1789. Óleo sobre lienzo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Web. 13 dic. 2013 <<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/1792.htm>>

ANEXO

***LO SINIESTRO*³⁷ (1919)**

³⁷ *Das Unheimliche*, en alemán el original. *Imago*, 5 (5-6), 297-324, 1919. Primera publicación en español en 1943. Ed. Americana, Buenos Aires. Trad. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres.

I

El psicoanalista no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad. La actividad psicoanalítica se orienta hacia otros estratos de nuestra vida psíquica y tiene escaso contacto con los impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas- que forman por lo común el material de la estética. Sin embargo, puede darse la ocasión de que sea impelido a prestar su interés a determinado sector de la estética, tratándose entonces generalmente de uno que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha.

Lo *Unheimlich*, lo *siniestro*, forma uno de estos dominios. No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial – *unheimlich*- para denotar determinado concepto, será justificado por el *hallazgo en él de un núcleo particular*. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permito discernir, en lo angustioso, algo que además es “siniestro”.

Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables. En cuanto a la literatura mediopsicológica, sólo conozco la disertación de *E. Jentsch*³⁸, que, si bien plena de interés, no agota el asunto. He de confesar en todo caso, que por motivos fáciles de adivinar, dependientes de las circunstancias actuales, no pude consultar a fondo la literatura respectiva,

³⁸ *Zur Psychologie des Unheimlichen*. (Sobre la psicología de lo siniestro). *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906. Números 22 y 23.

particularmente la extranjera, de modo que pongo este trabajo en manos del lector sin sustentar ninguna pretensión de prioridad.

Jentsch señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos. Aún yo mismo debo achacarme una particular torpidez al respecto, cuando sería mucho más conveniente una sutil sensibilidad; *pues desde hace mucho tiempo no he experimentado ni conocido nada que me produjera la impresión de lo siniestro*, de modo que me es preciso evocar deliberadamente esta sensación, despertar en mí un estado de ánimo propicio a ella. Sin embargo, dificultades de esta clase también son propias de muchos otros dominios de la estética, y a causa de ellas no abandonaremos, por cierto, la esperanza de hallar casos que se presten para admitir en ellos, sin lugar a dudas y unánimemente, el fenómeno en cuestión.

Podemos elegir ahora entre dos caminos: o bien averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término “*unheimlich*”, o bien congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro, deduciendo así el carácter oculto de éste a través de lo que todos esos casos tengan en común. Confesamos sin tardanza que cualquiera de ambas vías nos llevará al mismo resultado: lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas. Quiero observar aún que en esta investigación comencé por reunir una serie de casos particulares, hallando sólo más tarde una confirmación en los giros del lenguaje. Al exponer el tema, en cambio, seguiré el camino inverso.

La voz alemana “*unheimlich*” es, sin duda, el antónimo de “*heimlich*” y de “*heimisch*” (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero,

naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.

Jentsch no ha pasado, en términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, o familiar. Ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.

Pero comprobaremos sin dificultad que esta caracterización de lo siniestro no agota sus acepciones, de modo que intentaremos superar la ecuación siniestro insólito. Dirijámonos sobre todo a otras lenguas: pero he aquí que los diccionarios no nos dicen nada nuevo, quizá simplemente porque esas lenguas no son las nuestras. En efecto, hasta adquirimos la impresión de que muchas lenguas carecen de un término que exprese este matiz particular de lo espantable.³⁹

Latín (según el pequeño diccionario alemán- latino de K. E. Georges, 1898): un lugar siniestro: *locus suspectus*; a una siniestra hora de la noche: *intempesta nocte*.

Griego (diccionarios de Rost y de Schenkl): ξυδ —es decir: extranjero, extraño, desconocido.

Inglés (según los diccionarios de Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders): *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghostly*; refiriéndose a una casa: *haunted*; de un hombre: *a repulsive fellow*.

Francés (Sachs- Villatte): *inquiétant, sinistre, lugubre, mal á son aise*.

³⁹ Estoy en deuda de gratitud con el Dr. Theodor Reik por las citas que siguen a continuación.

Español (Tollhausen, 1889): sospechoso de un mal agüero, lúgubre, siniestro.*

Las lenguas italiana y portuguesa parecen conformarse con palabras que designaríamos como circunlocuciones. En árabe y en hebreo, “*unheimlich*” coincide con demoníaco, espeluznante.

Volvamos, por ello, a la lengua alemana.

En el *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, de Daniel Sanders (1860), el artículo “*heimlich*” contiene las siguientes indicaciones que reproduciré íntegramente, destacando algunos pasajes (tomo I, página 729)*:

1.- “*Heimlich*, a. (-keit, f -en): 1. – también *heimelich*, *heimelig*, propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda al hogar, etc.

a) (arcaísmo) perteneciente a la casa, a la familia; o bien: considerado como propio de tales; cif. lat. *familiaris*, acostumbrado: *Die Heimlichen*, los íntimos; *die Hausgenossen*, los cohabitantes de la casa; *der heimliche Rat*, el consejo íntimo (Gén., 41, 45; 2. Samuel, 23, 23; 1. Crón. 12, 25; Prov. 8, 4); término reemplazado ahora por *Geheimer* (ver: d 1) *Rat*; véase: *Heimlicher*.

b) Se dice de animales mansos, domesticados. Contrario de salvaje; por ejemplo: “Animales que ni son salvajes ni *heimlich*”, etc. (Eppendorf, 88). “Animales salvajes... que se domestican para hacerlos *heimlich* y acostumbrados a las gentes” (92). “Cuando estas bestiecillas son criadas desde muy jóvenes junto al hombre, se tornan muy *heimlich*, afectuosas”, etc. (Stumpf, 608 a). Así también: “El cordero es tan *heimlich* que come de mi mano” (Hölty). “La cigüeña siempre será un ave bella y *heimlich*” (Linck. Schl., 146). Ver: *Häuslich*, 1, etcétera.

* Un diccionario bilingüe más moderno, el de Slaby-Grossmann (1932), da las siguientes versiones: que causa miedo, poco tranquilizador, inquietante, de aspecto sospechoso, fantástico, lúgubre, trágico, sentirse inquietado. Agrego que *unheimlich* se usa vulgarmente como aumentativo admirante, en el sentido de los argentinismos “bárbaro”, “brutal”: *unheimlich schön*: “bárbaramente hermoso”. (N. del T.).

* En los ejemplos ilustrativos que contiene esta cita, muchas veces he dejado la voz alemana intercalada en el texto castellano, a fin de librar al lector la elección del término que le parezca más adecuado para el caso, término que en ocasiones he agregado a continuación, sin paréntesis. (N. del T.).

c) Íntimo, familiar; que evoca bienestar, etc.; calma confortable y protección segura, como la casa confortable y abrigada (véase *Geheuer*): "¿Aún te puedes sentir *heimlich* en tu país, cuando los extranjeros talan sus bosques?" (Alexis H., I. 1, 289). "ella no se sentía muy *heimlich* junto a él" (Brentano Wehm. 92). "En un sendero sombreado y *heimlich*..., junto al arroyuelo murmurante", etc. (Foster, tomo I, 417). "Destruir la *Heimlichkeit* de la patria" (Gervinus, Lit. 5, 375). "No encontraría fácilmente un rinconcito tan *heimlich*" (G., 14, 14). "Nos sentíamos tan cómodos, tan tranquilos y confortables, tan *heimlich*" (15, 9). "En tranquila *Heimlichkeit*, en los estrechos límites del hogar" (Haller). "Una diligente ama de casa, que con poco saber hace una deliciosa *Heimlichkeit*" (Hartmann Unst., 1, 188). "Tanto más *heimlich* parecía ahora el hombre, hasta hacía poco extraño" (Kerner, 540). "Los propietarios protestante no se sentían... *heimlich*, entre sus súbditos católicos" (Kohl. Irl. 1, 172). "Cuando todo está *heimlich* y silencioso, oyéndose sólo la calma nocturna que rodea tu celda" (Tiedge 2, 39). "Silencioso y amable y *heimlich*, como para reposar se anhelaría un lugar" (W. 11, 144). "No se sentía nada *heimlich* en ese trance" (27, 170, etc.). Además: "El lugar estaba tan calmo, tan solitario, tan *heimlich* y sombreado (Scherr. Pilg. 1, 170): "Las olas avanzaban y se retiraban, soñadoras y *heimlich*, mecedoras" (Körner, Sch. 3, 320, etc.). Véase: *Unheimlich*. En particular, entre los autores suevos y suizos adopta con frecuencia tres sílabas: "Cuán *heimelich* se sentía Ivo a la noche, cuando estaba acostado en su casa" (Auerbach, D. 1, 249). "En esa casa me sentí tan *heimelig*" (4, 307). "La habitación tibia, la tarde *heimelige*" (Gotthelf, Sch. 127, 148). "He aquí algo que es muy *heimelig*, cuando el hombre siente en el fondo de su corazón cuán poca cosa es, cuán grande es el Señor" (147). "Poco a poco uno se encontró más cómodo y *heimelig*" (U. 1, 297). "La dulce *Heimeligkeit*" (380, 2, 86). "creo que en parte alguna me encontraré más *heimelich* que aquí" (327; Pestalozzi, 4, 240). "Quien acude de lejos... no podrá vivir muy *heimelig* (amistosamente, como vecino) con las gentes" (325). "La cabaña donde otrora se sentara, tan *heimelig*, tan alegre entre los suyos" (Reithard, 20). "El cuerno del sereno suena tan *heimelig* desde la torre; su voz, tan hospitalaria, nos invita" (49). "Se duerme aquí tan tibiamente, tan maravillosamente *heimlig* (23, etc.). Esta acepción habría merecido generalizarse, para evitar que tan adecuada palabra cayera en desuso, por su fácil confusión

con (2). Por ejemplo: "Los Zeck son todos tan HEIMLICH (2)- ¿HEIMLICH? ¿Qué quiere decir usted con HEIMLICH?- Pues bien: que me siento con ellos como ante un pozo relleno o un estanque seco. Uno no puede pasar junto a éstos sin tener la impresión de que el agua brotará de nuevo, algún día. -Nosotros, aquí, le llamamos UNHEIMLICH; vosotros le decís HEIMLICH. ¿En qué encuentra usted que esta familia tenga algo secreto e incierto?", etc. (Gutzkow, R., 2,61).

d) (Véase: c). Especialmente en *Silesia*: alegre; jocoso; se dice también del tiempo; véase: *Adelung und Weinhold*.

2.- Secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo; véase *Geheim* (secreto) (2), voz de la cual no siempre es distinguido con precisión, especialmente en el nuevo alto alemán y en la lengua más antigua, como, por ejemplo, en la Biblia: Job, 11, 6; 15, 8; Prov. 2, 22; I Corint. 2, 7; etc. También: *Heimlichkeit*, en lugar de *Geheimnis*, secreto (Mat. 13, 35, etc.). Voces que no siempre son distinguidas con precisión, por ejemplo: Hacer algo *heimlich* (tras la espalda de otro); alejarse *heimlich* (furtivamente); reuniones *heimlich* (clandestinas); contemplar la desventura ajena con *heimliche* alegría; suspirar, llorar *heimlich* (en secreto); conducirse *heimlich* (misteriosamente), como si se tuviese algo que ocultar; amor, pecado *heimlich* (secreto); lugares *heimliche* (que el recato obliga a ocultar), (1, Sam. 5, 6); el lugar *heimlich* (refiriéndose al retrete) (2. Reyes, 10, 27; Prov. 5, 256, etc.); también en *Der heimliche Stuhl* (El asiento secreto), (Zinkgräf 1, 249); precipitar a alguien al pozo, a las *Heimlichkeiten* (3,75; Rollenhagen Fr. 83, etc.). "Presentóle *heimlich* (en secreto) las yeguas a Leomedon" (B. 161, b, etc.). "Tan oculto, *heimlich*, pérfido y artero contra los señores crueles... como franco, abierto, simpático y servicial frente al amigo que sufre". (Burmeister gB 2, 157). "Es preciso que sepas también lo que yo tengo de más *heimlich* y sagrado" (Chamisso 4, 56). "El arte *heimlich* (oculto), de la magia" (3, 224). "Donde la discusión pública cesa, allí comienza la *heimliche* intriga" (Forster, Br. 2, 135). "Libertad es la palabra de orden de los *heimliche* conspiradores, el grito de guerra de los revolucionarios declarados" (G. 4, 222) "Una santa, *heimliche* influencia" (15). "Tengo raíces que están muy

heimlich (escondidas); en la tierra más profunda estoy arraigado" (2, 109). "Mi *heimliche* malicia" (véase: *Heimtücke*) (30, 344). "Si él no lo acepta abierta y conscientemente, podría tomarlo *heimlich* (solapadamente) y sin escrúpulos" (39, 22). "Hizo fabricar *heimlich* y secretamente unos anteojos acromáticos" (375). "En adelante quisiera que nada *heimlich* (secreto) hubiera entre nosotros" (Sch. 369 b). "Descubrir, publicar, traicionar las *heimlichkeiten* (secretos) de alguno; tramar detrás de mis espaldas las *Heimlichkeiten* (Alevis, H. 2, 3, 168). "En mis tiempos se solía practicar la *Heimlichkeit* (discreción) (Hagedorn, 3, 92). La *Heimlichkeit* (intriga) y maledicencia que se cometen a ocultas" (Immermann, M. 3, 289). Sólo la acción del conocimiento puede romper la acción de la *Heimlichkeit* del oro oculto" (Novalis, 1, 69). "dime dónde la guardas, en qué lugar de silenciosa *Heimlichkeit* (Schr. 495, b). "Abejas que formáis la llave de las *Heimlichkeiten* (cera para sellar cartas secretas) (Tieck, Cymb. 3, 2). "Ser experto en raras *Heimlichkeiten*" (artes mágicas) (Schlegel, Sh., 6, 102, etc.): Véase: *Geheimnis* L. 10: página 291 y siguientes.

Al respecto, véase *I c*, así como, en particular, el antónimo *Unheimlich*: inquietante, que provoca un terror atroz: "Que casi le pareció *unheimlich*, siniestro, espectral" (Chamiso, 3, 238). "Las *unheimliche*, siniestras y lúgubres horas de la noche" (4, 148). "Desde hacía tiempo me sentía *unheimlich*, espeluznado" (242). "Empiezo a sentirme *unheimlich*, extrañamente incómodo" (Gutzkow, 2, 82). "Se siente un terror *unheimlich*" (Verm. 1, 51). "Unheimlich e inmóvil, como una estatua de piedra" (Reis, 1, 10). "La niebla *unheimliche*, llamada Haarrauch" (Immermann, M., 3, 299). "Estos pálidos jóvenes son *unheimlich* y meditan Dios sabe qué maldad" (Laube, tomo 1, 119). "*Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*" (Schelling, 2, 2, 649). "Velar lo divino, rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*" (misterio) (658, etc.). No es empleado como antónimo de (2), como Campe lo presenta, sin fundamento alguno".

De esta larga cita se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz *heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich* (recuérdese el ejemplo de Gutzkow: "Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*,

vosotros le decís *heimlich*”). En lo restante, nos advierte que esta palabra, *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable por un lado, y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo. El diccionario de Sanders nada nos dice sobre una posible relación genética entre ambas acepciones. En cambio, nos llama la atención una nota de *Schelling*, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich*: *Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*.

Parte de nuestras dudas, así despertadas, son resueltas por los datos que nos ofrece el *Deutsches Wörterbuch*, de Jacob y Wilhelm Grimm (Leipzig, 1877; IV/2, página 874 y siguientes):

“*Heimlich*; adj. y adv. *vernaculus, occultus*; alto alemán medio: *heimelîch, heimlîch*.
Página 874: en un sentido algo distinto: “me siento *heimlich*, bien, cómodo, sin temor...”.

b) *Heimlich* designa también un lugar libre de fantasmas... Página 875: β) familiar, amable, íntimo.

4. de HEIMATLICH (*propio de la comarca natal*), HAEUSLICH (*hogareño*), *emana la noción de lo oculto a ojos extraños, escondido, secreto, empleándose estos términos en diversas relaciones...*

Página 876: “a la izquierda, junto al lago, hay una pradera *heimlich* (escondida) en el bosque” (Schiller, *Tell I*, 4).

...en empleo un tanto libre y raro en la lengua moderna... *heimlich* se agrega a un verbo que expresa ocultación: “me esconderá *heimlich* en su tienda” (Ps. 27, 5)... “partes *heimlich* (secretas) del cuerpo humano”, *pudenda*... “las gentes que no morían, fueron dañadas en sus partes *heimliche*” (secretas, órganos genitales) (I. Samuel, 5, 12)...

c) Los funcionarios que deben suministrar, en cosas del gobierno, consejos importantes y *geheim* (secretos), se llaman *heimliche Räte* (consejeros secretos), habiendo sido sustituido este adjetivo, por el más corriente: *geheim* (véase éste): "... El faraón nombró (a José) *heimlicher Rath*" (consejero secreto) (Gén. 41, 45).

Página 878, 6. *Heimlich*, en relación con el conocimiento significa místico o alegórico: significación *heimliche* (oculta): *mysticus, divinus, occultus, figuratus*.

Página 878: en el ejemplo siguiente, la acepción de *heimlich* es otra: sustraído al conocimiento, inconsciente...

Pero *heimlich* también significa impenetrable; cerrado a la investigación: "¿No lo ves? No tienen confianza en mí; temen el rostro *heimlich* (impenetrable) del duque de Friedland". (*El campamento de Wallenstein*, acto II).

9. El sentido de escondido, peligroso, oculto, que se expresa en la referencia precedente, se destaca aún más, de modo que HEIMLICH acaba por aceptar la significación que habitualmente tiene UNHEIMLICH (derivado de HEIMLICH, 3b, sp. 874): "Me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón le parece *heimlich* (siniestro) y lúgubre". (Klinger, *Teatro*, III, 298)."

De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*. Agreguemos este resultado, aún insuficientemente aclarado, a la definición que dio Schelling de lo *Unheimlich*, y veamos cómo el examen sucesivo de distintos casos de lo siniestro nos permitirá comprender las indicaciones anotadas.

II

Si ahora pasamos revista a las personas y cosas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez

singulares, será preciso que elijamos con acierto el primero de los ejemplos. E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté en alguna forma animado*”, aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas. Compara esta impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida. Sin estar plenamente convencidos de que esta opinión de Jentsch sea acertada, haremos partir nuestra investigación de las siguientes observaciones de dicho autor, en las que nos recuerda a un poeta que ha logrado provocar, como ningún otro, los efectos siniestros.

“Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones”, escribe Jentsch, “consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E. T. A. Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus *Cuentos fantásticos*”.

Esta observación, ciertamente justa, se refiere ante todo al cuento *Der Sandmann* (“El arenero”), que forma parte de los *Nachtstücke* (“Cuentos nocturnos”⁴⁰) y del cual procede la figura de la muñeca Olimpia que *Offenbach* hizo aparecer en el primer acto de su ópera *Los cuentos de Hoffmann*. Debo decir, sin embargo –y espero contar con el asentimiento de casi todos los que hayan leído este cuento– que el tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce el cuento; más aún: que ni siquiera es el elemento al cual se podría atribuir en primer término este efecto. El ligero viso satírico que el poeta da al episodio de Olimpia, empleándolo para ridiculizar la presunción de su joven enamorado, tampoco facilita aquella

⁴⁰ Tercer tomo de las obras completas de Hoffmann, editadas por Grisebach.

impresión. El centro del cuento lo ocupa más bien otro tema, precisamente el que le ha dado título y que siempre vuelve a ser destacado en los momentos culminantes: se trata del *tema del arenero*, el "hombre de la arena" que arranca los ojos a las criaturas.

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que "vendría el hombre de la arena"⁴¹, y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quien era ese "arenero", negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: "Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien".

Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, escondióse en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él como Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer *delirio de un niño* poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le

⁴¹ "Der Sandmann kommt!" ("¡Que viene el hombre de la arena!"), es una de las amenazas que más comúnmente se emplea en los países de habla alemana para inducir a los niños a dormirse. (*N. del T.*).

suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del “arenero”, no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas. Un año después, en ocasión de una nueva visita del “arenero”, el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastros.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: “¡Eh! ¡Nienti barometri! ¡Niente barometri! –ma tengo tambene bello oco... bello oco”. El horror del estudiante se desvanece al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella, tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanzani y a la cual Coppola –el arenero- ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nataniel cae en una nueva *crisis de locura y, en su delirio*, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión: “¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Indo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... ¡Hermosa muñequita de madera, baila...baila...!” Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven

propone a su novio subir a la torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, los aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto *es poseído nuevamente por la demencia*, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando "¡Baila, baila, muñequita de madera!" El hermano, atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: "¡Gira, rueda de fuego, gira!", palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius⁴² dice, riendo: "Esperad, pues ya bajará solo". Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balastrada con un grito agudo: "¡Sí! ¡Bello oco, bello oco!" Helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada..., pero el hombre de la arena ha desaparecido en la multitud.

Esta breve reseña no deja lugar a ninguna duda: el *sentimiento de lo siniestro es inherente* a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe. La duda en cuanto al carácter animado o inanimado, aceptable en lo que a la muñeca Olimpia se refiere, ni siquiera puede considerarse frente a este ejemplo, mucho más significativo de lo siniestro. Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar –seguramente con intención– si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio. Desde luego, tiene el derecho de hacer una cosa o la otra, y si elegirá por escenario de su narración, pongamos por caso, un mundo en que se muevan espectros, demonios y fantasmas –como Shakespeare lo hace en *Hamlet*, en *Macbeth* y, en otro sentido, en *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano*– entonces habremos de someternos al poeta, aceptando como realidad ese mundo de su imaginación, todo el tiempo que nos abandonemos a su historia. Pero en el transcurso del cuento de Hoffmann se disipa esa duda y

⁴² Respecto a la etimología de este nombre propio: *Coppella*=crisol (recuérdense los experimentos químicos en cuyo curso muere el padre; *coppo*=cavidad orbitaria (según una observación de la señora de Rank).

nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico, o que quizá también él mismo en persona haya mirado por uno de estos instrumentos. El final del cuento nos demuestra a todas luces que el óptico Coppola es, en efecto, el abogado Coppelius y, en consecuencia, también el hombre de la arena.

Ya no se trata aquí de una “incertidumbre intelectual”: sabemos ahora que no se pretendió presentarnos los delirios de un demente, tras los cuales nosotros, con nuestra superioridad racional, habríamos de reconocer el verdadero estado de cosas; pero esta revelación no reduce en lo más mínimo la impresión de lo siniestro. De modo que la incertidumbre intelectual en nada nos facilita la comprensión de tan siniestro efecto.

En cambio *la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil*. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes *ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos*. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara?*. El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedarse ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración. También el castigo que se impone *Edipo*, el mítico criminal, al enceguese, no es más que una castración atenuada, pena ésta que de acuerdo con la ley de talión sería la única adecuada a su crimen. Colocándose en un punto de vista racionalista, podría tratarse de negar que el temor por los ojos esté relacionado con la angustia de castración: se encontrará entonces perfectamente comprensible que un órgano tan precioso como el ojo sea protegido con una ansiedad, ya hasta se podrá afirmar que tampoco tras la angustia de castración se esconde ningún secreto profundo, ninguna significación distinta de la mutilación en sí. Pero con ello no se toma en cuenta la sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril, manifestada en sueños, fantasías y mitos, ni se logrará desvirtuar la impresión de que precisamente la amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos. Todas nuestras dudas desaparecen cuando, al

* Correspondería en castellano a: “querer a alguien como la niña de los ojos”, o a alguna otra de las locuciones con “ojos”, quizá más numerosas en nuestra lengua que en la alemana. (*N. del T.*).

analizar a los neuróticos nos enteramos de las particularidades de este "complejo de castración" y del inmenso papel que desempeñan en la vida psíquica.

Tampoco aconsejaría a ningún adversario del psicoanálisis que adujera justamente el cuento del arenero, de Hoffmann, para afirmar que el temor por los ojos sería independiente del complejo de castración. Pues si así fuera ¿por qué aparece aquí la angustia por los ojos íntimamente relacionada con la muerte del padre? ¿Por qué el arenero retorna cada vez como aguafiestas del amor? Primero separa al desgarcado estudiante de su novia y del hermano de ésta, su mejor amigo; luego destruye su segundo objeto de amor, la bella muñeca Olimpia; finalmente lo impulsa al suicidio, justamente antes de su feliz unión con Clara, a la que acaba de encontrar de nuevo. Estos elementos del cuento, como otros muchos, parecen arbitrarios y carentes de sentido si se rechaza la vinculación entre el temor por los ojos y la castración, pero en cambio se tornan plenos de significación en cuanto, en lugar del arenero, se coloca al temido padre, a quien se atribuye el propósito de la castración⁴³.

Así, nos atrevemos a referir el carácter siniestro del arenero al complejo de castración infantil. Pero la mera idea de que semejante factor infantil haya podido engendrar este sentimiento nos incita a buscar una derivación análoga que sea aplicable a otros ejemplos de lo siniestro. En el arenero aparece aún el tema de la muñeca aparentemente viva, que Jentsch señalaba. Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. Pero con las muñecas nos hemos acercado bastante a la infancia. Recordaremos que el niño en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados, y que gusta tratar a su muñeca como si fuera de carne y hueso. Hasta llegamos a oír ocasionalmente, por boca de una paciente, que todavía a la edad de ocho años estaba convencida de que si mirase a sus muñecas de una manera

⁴³ En efecto, la elaboración imaginativa del poeta no ha llegado a confundir y desordenar los elementos del tema en medida tal que no se pueda restablecer su primitiva disposición. En los recuerdos de infancia, padre y Coppélius representan los dos elementos antagónicos de la imago paterna.

particularmente penetrante, éstas adquirirían vida. Así, el factor infantil también aquí puede ser demostrado con facilidad pero, cosa extraña: en el caso del arenero se trataba de la reanimación de una vieja angustia infantil; frente a la muñeca viviente, en cambio, ya no hablamos de angustia: el niño no sintió miedo ante la idea de ver viva a su muñeca, y quizá hasta lo haya deseado. De modo que en este caso la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan solo en una creencia infantil. He aquí algo que parece contradictorio, pero es posible que sólo se trate de una multiplicidad de manifestaciones que más adelante pueda facilitar nuestra comprensión.

E. T. A Hoffmann es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura. Su novela *Los elixires del Diablo* presenta todo un conjunto de temas a los cuales se podría atribuir el efecto siniestro de la narración. El argumento de la novela es demasiado rico y entreverado como para que se pueda intentar referirlo en una reseña. Al final del libro, cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido. El poeta ha acumulado demasiados efectos semejantes; la impresión que produce el conjunto no sufre por ello, pero sí nuestra comprensión. Es preciso que nos conformemos con seleccionar, entre estos temas que evocan un efecto siniestro, los más destacados, a fin de investigar si también para ellos es posible hallar un origen en fuentes infantiles. Nos hallamos así, ante todo, con el *tema del "doble" o del "otro yo"*, en todas sus *variaciones y desarrollos*, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su "*doble*" –lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los

mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.

El tema del "doble" ha sido investigado minuciosamente, bajo este mismo título, en un trabajo de O. Rank⁴⁴. Este autor estudia las relaciones entre el "doble y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Pero también echa viva luz sobre la sorprendente evolución de este tema. En efecto, el "doble" fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un "enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte" (O. Rank), y probablemente haya sido el alma "inmortal" el primer "doble" de nuestro cuerpo. La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consistente en representar la castración por duplicación o multiplicación del símbolo genital. En la cultura de los viejos egipcios, esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera. Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del "doble": de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.

Pero la idea del "doble" no desaparece necesariamente con este protonarcisismo original, pues es posible que adquiriera nuevos contenidos en las fases posteriores de la evolución del yo. En éste se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como *conciencia*^{*}. En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del yo, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja

⁴⁴ O. Rank *Der Doppelgänger* (El "doble"). Imago, tomo III, 1914.

^{*} Ningún pasaje mejor que éste para demostrar la necesidad de introducir el precario neologismo "conciencia". Corresponde al alemán *Bewusstsein* y, con sus derivados "consciente", "conscientizar", "conscientizado", se refiere a la antítesis dinámica consciente-inconsciente (sistema cs-ics). "Conciencia" equivalente al alemán *Gewissen*, ha de quedar reservado para designar una de las funciones de la instancia censuradora en el superyó (concepto topográfico). Respecto a otras innovaciones terminológicas imprescindibles, consúltese el prólogo de éste tomo y el glosario del XXII. (N. del T.)

representación del "doble" adquiriera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos⁴⁵.

Pero no sólo este *contenido* ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al "doble", sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del *yo* que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión de libre albedrío⁴⁶.

Pero una vez expuesta de este modo la motivación manifestada del "doble", henos aquí obligados a confesarnos que nada de lo que hemos dicho basta para explicarnos el extraordinario grado del carácter siniestro que es propio de esa figura. Por otra parte, nuestro conocimiento de los procesos psíquicos patológicos nos permite agregar que nada hay en este contenido que alcance a dar razón e la tendencia defensiva que *proyecta al "doble" fuera del yo, cual una cosa extraña*. El carácter siniestro sólo puede obedecer a que *el "doble" es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. "El doble" se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones*. (Heine, *Die Götter im Exil*. "Los dioses en el destierro").

Aplicando la pauta que nos suministra el tema del "doble", es fácil apreciar los *otros trastornos del yo* que Hoffmann utiliza en sus cuentos. Consisten aquéllos en un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el *yo* aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo. Creo que estos

⁴⁵ A mi modo de ver, cuando los poetas se lamentan de que en la entraña humana moran dos almas, y cuando los psicólogos populares hablan de la escisión del *yo* en el hombre, piensan en esta división –materia de la psicología del *yo*– entre la instancia crítica y el *yo* residual, y no aluden al antagonismo –descubierto por el psicoanálisis– entre el *yo* y lo inconsciente reprimido. Sin embargo, la diferencia entre ambos fenómenos es borrada por el hecho de que entre los elementos reprobados por la crítica yoica se encuentran, ante todo, los derivados de lo reprimido.

⁴⁶ En la obra de H. H. Ewers, *Der student von Prag* (El estudiante de Praga), que sirve de punto de partida al estudio de Rank sobre el "doble", el héroe ha prometido a su novia que no matará a su adversario en el duelo. Dirigiéndose al lugar en el cual debe efectuarse el lance, se encuentra con el "doble" que le comunica que acaba de dar cuenta de su rival.

temas contribuyen a dar a los cuentos de Hoffmann su carácter siniestro, aunque no es fácil determinar la parte que les corresponde en la producción de esta atmósfera.

El factor de la repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente del sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos. Cierta día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Mas entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido. Otras situaciones que tienen en común con la precedente el *retorno involuntario a un mismo lugar*, aunque difieran radicalmente en otros elementos, producen, sin embargo, la misma impresión de inermidad y de lo siniestro. Por ejemplo, cuando uno se pierde, sorprendido por la niebla en una montaña boscosa, y pese a todos sus esfuerzos por encontrar un camino marcado o conocido, vuelve varias veces al mismo lugar caracterizado por un aspecto determinado. O bien cuando se yerra por una habitación desconocida y oscura, buscando la puerta o el interruptor de la luz, y se tropieza en cambio por décima vez con un mismo mueble; situación ésta que *Mark Twain*, aunque mediante una grotesca exageración, pudo dotar de irresistible comicidad.

También hallamos fácilmente este carácter en otra serie de hechos: sólo el factor de la *repetición involuntaria* es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de "casualidad". Así, por ejemplo, seguramente es una vivencia indiferente

si en el guardarropas nos dan, al entregar nuestro sombrero, un número determinado –digamos el 62- o si nos hallamos con que nuestro camarote del barco lleva ese número. Pero tal impresión cambia si ambos hechos, indiferentes en sí, se aproximan, al punto que el número 62 se encuentra varias veces en un mismo día, o si aún llega a suceder que cuanto lleva un número –direcciones, cuartos de hotel, coches de ferrocarril, etc.- presenta siempre la misma cifra, por lo menos como elemento parcial. Se considera en esto “siniestro”, y quien no esté acorazado contra la superstición, será tentado a atribuir un sentido misterioso a este obstinado retorno del mismo número, viendo en él, por ejemplo, una alusión a la edad que no ha de sobrevivir. O si, en otro caso, comenzando justamente a estudiar las obras del gran fisiólogo *H. Hering*, se reciben, con pocos días de intervalo y procedentes de distintos países, cartas de dos personas que llevan ese mismo nombre, mientras que hasta entonces jamás se había estado en relación con individuos así llamados. Un inteligente investigador trató hace poco de reducir a ciertas leyes los hechos de esta clase, quitándoles así inevitablemente todo carácter siniestro. No me atrevería a decir si ha tenido éxito en su empresa⁴⁷.

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil, no puedo más que mencionarlo en este contexto, remitiéndome en lo restante a una nueva exposición del tema, en otras relaciones, que ya tengo preparada. Me limito, pues, a señalar que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*, inherente con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer*; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior.

⁴⁷ P. Kammerer, *Das Gesetz der Serie* (La ley de la serie), Wien, 1919.

Creo, empero, que ha llegado el momento de abandonar el comentario de estas condiciones, un tanto difíciles de apreciar, para dedicarnos a la búsqueda de casos indudables de lo siniestro, cuyo análisis nos permitirá decidir definitivamente sobre el valor de nuestra hipótesis.

En *El anillo de Polícrates*^{*}, el huésped se aparta horrorizado al advertir que todos los deseos del amigo se cumplen al instante, que cada una de sus preocupaciones es disipada sin tardanza por el destino. Su amigo se le ha tornado “siniestro”. La razón que para ello se da a sí mismo –que *quien es demasiado feliz debe temer la envidia de los dioses*– nos parece demasiado oscura, pues su sentido está velado mitológicamente. Acudamos por ello a otro ejemplo procedente de un territorio mucho más sencillo. En la historia clínica de una neurosis obsesiva⁴⁸ conté que este enfermo había pasado cierto tiempo en una estación termal, con gran provecho para su persona, pero tuvo el tino de no atribuir su mejoría a las propiedades curativas de las aguas, sino a la ubicación de su cuarto, contiguo a la de una amable enfermera. Al volver por segunda vez a ese establecimiento reclamó el mismo cuarto, pero al oír que ya había sido ocupado por un viejo señor, dio libre curso a su disgusto, exclamando: “¡Que se muera de un patatús!” Dos semanas más tarde el señor efectivamente sufrió un ataque de apoplejía, hecho que para mi enfermo fue “siniestro”. Esta impresión habría sido aún más intensa si entre su exclamación y el accidente hubiera mediado un tiempo más breve, o bien si a mi paciente le hubiesen ocurrido varios episodios similares. En efecto, no tuvo dificultad en suministrarme confirmaciones semejantes, y no sólo él, sino *todos los neuróticos obsesivos* que pude estudiar me narraron vivencias análogas. De ningún modo se sorprendían al encontrarse regularmente con la persona en la cual, quizá por vez primera en mucho tiempo, acababan de pensar; regularmente sucedía que recibían por la mañana carta de un amigo, y la noche anterior habían dicho: “Hace tiempo que no sabemos nada de fulano”. Sobre todo, raramente se

* Se trata de Polícrates, tirano de Samos, que habiendo gozado durante cuarenta años de una felicidad no interrumpida, quiso conjurar los peligros de tal fortuna arrojando al mar su bien más precioso: un anillo. Pero el sacrificio no fue aceptado, encontrándose el anillo en el estómago de un pescado; las presentidas calamidades no tardaron en ocurrir. El autor se refiere sin duda a la poesía de Schiller, en la cual el rey de Egipto aparece como comensal de Polícrates. (*N. del T.*)

⁴⁸ *Análisis de un caso de neurosis obsesiva.* (Tomo IV de estas *Obras completas*).

producían accidentes o fallecimientos, sin que poco antes la idea de esa desgracia hubiera pasado por su mente. Comunicaban esta circunstancia con la mayor modestia, pretendiendo tener presentimientos que “casi siempre” se realizaban.

Una de las formas más extendidas y más siniestras de la superstición es el temor al “mal de ojo”, que ha sido sometido a un profundo estudio por el oftalmólogo de Hamburgo, S. Seligmann⁴⁹. La fuente de la cual emana este temor jamás parece haber sido confundida. Quien posee algo precioso, pero perecedero, teme la envidia ajena, proyectando a los demás la misma envidia que habría sentido en lugar del prójimo. Tales impulsos suelen traducirse por medio de la mirada, aunque uno se niegue a expresarlos en palabras, y cuando alguien se destaca sobre los demás por alguna manifestación notable, especialmente de carácter desagradable, se está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que esta fuerza bien podrá llevarla a convertirse en actos. Se sospecha, pues, una secreta intención de dañar, y basándose en ciertos indicios se admite que este propósito también dispone de suficiente poder nocivo.

Estos últimos ejemplos de lo siniestro se fundan en el principio que, de acuerdo con la sugestión de un paciente, he denominado “*omnipotencia del pensamiento*”. A esta altura de nuestro estudio ya no podemos confundir el terreno en que nos encontramos. El análisis de estos diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, al *animismo*, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Mana*, y finalmente por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de ese período evolutivo se defendía contra la innegable fuerza de la realidad. Parece que en el curso de nuestro desarrollo individual todos hemos pasado por una fase correspondiente a este animismo de los primitivos, que en ninguno

⁴⁹ *Der böse Blick und Verwandtes* (El “mal de ojo” y manifestaciones análogas), 2 tomos, Berlín, 1910 y 1911.

* Se denomina con este término melanesio (su homónimo latino es *numen*), la concepción de lo divino como algo indefinible, ubicuo, no personificado, anterior a la adoración de los dioses concretos. (Según A.Haggerty Krappe. *Mythologie Universelle*). (N. del T.)

de nosotros esa fase ha transcurrido sin dejar restos y trazas capaces de manifestarse en cualquier momento, y que *cuanto hoy nos parece “siniestro” llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse*⁵⁰.

Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencial de nuestro pequeño estudio. Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si ya fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “*Heimlich*”, a su contrario, lo “*Unheimlich*”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.

Sólo nos resta aplicar el conocimiento que así hemos adquirido a la explicación de otros ejemplos de lo siniestro.

Muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte, con *cadáveres*, con la *aparición de los muertos*, *los espíritus* y *los espectros*. Hemos visto que varias lenguas modernas ni siquiera pueden reproducir nuestra expresión: “*heim unheimliches Haus*” (“una casa siniestra”) sino mediante la circunlocución “*una casa encantada*” (habitada por fantasmas). En realidad, debíamos haber comenzado nuestras investigaciones con este ejemplo de lo siniestro, quizá el más notable de todos, pero no lo

⁵⁰ Véase al respecto el capítulo III (“Animismo, magia y omnipotencia de las ideas”) en la obra del autor *Totem y tabú*, 1913. Se encuentra allí el siguiente pasaje: “Parecería que concedemos carácter ‘siniestro’ a aquellas impresiones que tienden a confirmar la omnipotencia de las ideas y el pensamiento animista en general, mientras que en nuestro juicio racional ya nos hemos alejado de éstos”.

hicimos porque aquí lo siniestro se mezcla excesivamente con lo *espeluznante*, y en parte coincide con ello. Pero difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de *nuestras relaciones con la muerte*. Dos factores explican esta detención del desarrollo: la fuerza de nuestras reacciones afectivas primarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico. La biología aún no ha logrado determinar si la muerte es el destino ineludible de todo ser viviente o si sólo es un azar constante, pero quizá evitable, en la vida misma. El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, es verdad, en los textos de lógica, como ejemplo por excelencia de un aserto general, pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad. Las religiones siguen negándole importancia, aún hoy, al hecho incontrovertible de la muerte individual, haciendo continuar la existencia más allá del fin de la vida; los poderes del Estado consideran imposible mantener el orden moral entre los mortales, sin echar mano al recurso de corregir la vida terrena con un más allá mejor; en las carteleras de nuestras ciudades se anuncian conferencias destinadas a enseñar cómo ponerse en relación con las almas de los difuntos, y es innegable que muchos de nuestros mejores espíritus y de nuestros pensadores más sutiles entre los hombres de ciencia han creído, especialmente hacia el fin de su propia vida, que no son escasas las posibilidades de semejante comunicación. Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extrañe que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque. Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. Frente a esta inmutable actitud nuestra ante la muerte, podríamos preguntarnos más bien dónde ha ido a parar la represión, condición necesaria para que lo primitivo pueda retornar como algo siniestro. Pero no nos preocupemos: existe, en efecto, en nuestro ejemplo, pues oficialmente las personas que se consideran cultas ya no creen que los difuntos puedan aparecer como espíritus: han supeditado su aparición a condiciones remotas y raramente realizadas, y la actitud afectiva frente al muerto, primitivamente muy equívoca,

ambivalente, se ha atenuado en los niveles más altos de la vida psíquica, hasta convertirse en el sentimiento unívoco de la piedad⁵¹.

Sólo será preciso que agreguemos unos pocos complementos, pues con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de los factores que transforman lo angustioso en siniestro.

También puede decirse de un ser viviente que es siniestro cuando se le atribuyen intenciones malévolas. Pero tal circunstancia no basta, pues es preciso agregar que éstas, sus intenciones, se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares. El “gettatore” es un buen ejemplo. Se trata de un siniestro personaje de la superstición romana que *Albert Schäffer*, en su libro *Josef Montfort*, ha transformado con intuición poética y con profunda inteligencia psicoanalítica, en una figura simpática. Pero estas fuerzas secretas nos llevan de nuevo al terreno del animismo. El presentimiento de tales fuerzas misteriosas es el que hace parecerle a la pía Margarita tan siniestra la figura de Mefistófeles:

Ella sospecha que yo debo ser un genio

Quizá aun el mismo Diablo:

El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene el mismo origen. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad. Con gran consecuencia –casi correctamente desde el punto de vista psicológico– la Edad Media atribuía todas estas manifestaciones mórbidas a la influencia de los demonios. Hasta no me asombraría si me enterara de que el psicoanálisis, que se ocupa con la revelación de tales fuerzas secretas, se convirtiese por ello en algo siniestro a los ojos de muchas gentes. En un caso en que llegué a curar, aunque lentamente, a una joven paralítica desde hacía muchos años, se lo oí decir a la propia madre, largo tiempo después que se había restablecido su hija.

⁵¹ Véase: “El tabú y la ambivalencia”, en *Totem y tabú*. (Tomo V de esta *Obras completas*).

Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de *Hauff*, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de A. *Schäffer*: son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado, conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración. Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno.

Aunque en rigor ya se encuentra incluida en nuestras precedentes afirmaciones sobre el animismo y los mecanismos superados del aparato psíquico, agregaríamos aquí una consideración general que nos parece digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. A ello se debe también gran parte del carácter siniestro que tienen las prácticas de magia. Lo que en ellas hay de infantil, lo que también domina la vida psíquica de los neuróticos, es la exageración de la realidad psíquica frente a la material, tendencia esta que también concierne a la omnipotencia de las ideas. En medio el bloqueo impuesto por la guerra mundial llegó a mis manos un número de la revista inglesa *Stran*, en la cual, entre otras lucubraciones bastante superfluas, hallé la historia de una joven pareja que se instala en una vivienda amueblada donde se encuentra una mesa de forma extraña, con cocodrilos tallados en madera. Hacia el anochecer se difunde por la habitación un hedor insoportable y característico, se tropieza en la oscuridad con alguna cosa, se cree ver algo indefinible que escapa por la escalera: en suma, asolada por fantasmagóricos cocodrilos, o que en la oscuridad los monstruos de madera adquieren vida, o que sucede alguna cosa similar. El cuento era bastante tonto, pero el efecto siniestro había sido logrado magistralmente.

Para poner broche final a esta serie de ejemplos, aun harto incompleta, mencionaremos una observación que nos ha suministrado la labor psicoanalítica y que, si no reposa sobre una coincidencia fortuita, nos ofrecerá la más rotunda confirmación de nuestro concepto sobre lo siniestro. Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez. Se suele decir jocosamente *Liebe ist Heimwe* ("amor es nostalgia"), y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: "esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez", entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre. De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo "*un-*" ("*in-*"), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión.

III

Al leer las páginas precedentes, seguramente se habrán despertado en el lector dudas que ahora tendrán la oportunidad de condensarse y de expresarse.

Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo "íntimo, hogareño" que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición. Pero el enigma de lo siniestro no queda resuelto con esta fórmula. Evidentemente, nuestra proposición no puede ser invertida: no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos y a formas del pensamiento superadas y pertenecientes a la prehistoria individual y colectiva.

Tampoco pretendemos ocultar que a casi todos los ejemplos destinados a demostrar nuestra proposición pueden oponérseles casos análogos que la contradicen. Así, por ejemplo, la mano cortada en el cuento de Hauff, *Die Geschichte von der abgehauenen Hand* ("Historia de la

mano cortada”), produce por cierto una impresión siniestra, que hemos referido al complejo de castración. Pero en la narración de *El tesoro de Rhampsenit*, de Heródoto, el genial ladrón que la princesa quiere asir de la mano le tiende la mano cortada de su hermano, y creo que otros juzgarán, como yo, que este rasgo no produce impresión siniestra alguna. La inmediata realización de los deseos en *El anillo de Polícrates* nos provoca una impresión tan siniestra como al propio rey de Egipto. Sin embargo, en nuestros cuentos populares abundan las instantáneas realizaciones de deseos, y en ningún modo tenemos la sensación de lo siniestro. En el cuento de *Los tres deseos*, la mujer se deja seducir por la fragancia de una salchicha asada, manifestando que también ella desearía comer una. Al punto ésta aparece en su plato. Lleno de cólera contra la atolondrada mujer, el hombre desea que la salchicha le cuelgue de la nariz. Todo eso puede ser impresionante, pero de ningún modo es siniestro. En general, el cuento se coloca abiertamente en el terreno del animismo, de la omnipotencia del pensamiento y de los deseos, pero no podría citar ningún verdadero cuento de hadas donde suceda algo siniestro. Hemos visto que esta impresión es evocada en grado sumo cuando los objetos, imágenes o muñecas inanimadas adquieren vida, pero en los cuentos de *Andersen* viven la vajilla, los muebles, el soldado de plomo, y nada puede estar más lejos de ser siniestro. Tampoco la animación de la bella estatua de *Pígmalión* podrá considerarse siniestra.

Hemos visto que la catalepsia y la resurrección de los muertos son representaciones siniestras, pero, una vez más, tales cosas son muy frecuentes en los sueños. ¿Quién osaría decir que es siniestro ver cómo, por ejemplo, Blancanieves abre los ojos en su ataúd? También la resurrección de los muertos en las historias milagrosas, por ejemplo en las del Nuevo Testamento, evoca sentimientos que nada tienen que ver con lo siniestro. El retorno inesperado de lo idéntico, que nos ha producido efectos tan manifiestamente siniestros, da origen en una serie de casos a reacciones muy distintas. Ya hemos citado un ejemplo en el cual sirve para provocar un efecto cómico y podríamos acumular múltiples casos similares. Otras veces la repetición está destinada a reforzar, a subrayar algo, etc. Además: ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad de la oscuridad? ¿Acaso estos factores no indican la

intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia? ¿Y podremos descartar realmente el factor de la incertidumbre intelectual, después de haber admitido su importancia para el carácter siniestro de la muerte?

Henos aquí, pues, dispuestos a admitir que para provocar el sentimiento de lo siniestro es preciso que intervengan otras condiciones, además de los factores temáticos que hemos postulado. En rigor podría aceptarse que con lo dicho queda agotado el interés psicoanalítico en el problema; que lo restante probablemente requiera ser estudiado desde el punto de vista estético; pero con ello abríamos la puerta a la duda respecto al valor de nuestro concepto, según el cual lo *unheimlich*, lo siniestro, procede de lo *heimisch*, lo familiar que ha sido reprimido.

Una observación quizá pueda señalarnos el camino para resolver estas incertidumbres. Casi todos los ejemplos que contradicen nuestra hipótesis pertenecen al dominio de la ficción, de la poesía. Esto nos indicaría que debemos diferenciar lo siniestro que se vivencia, de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias.

Lo siniestro vivenciado depende de condiciones mucho más simples, pero se da en casos menos numerosos. Yo creo que esta forma de lo siniestro afecta, casi sin excepción, a nuestras tentativas de solución y puede en cada caso ser reducido a cosas antiguamente familiares y ahora reprimidas. Sin embargo, también aquí es preciso establecer una distinción importante y psicológicamente significativa, que podrá ser ilustrada mejor en ejemplos apropiados.

Tomemos lo siniestro que emana de la omnipotencia de las ideas, de la inmediata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos. Es imposible confundir la condición que en estos casos hace surgir el sentimiento de lo siniestro. Nosotros mismos –o nuestros antepasados primitivos- hemos aceptado otrora estas tres eventualidades como realidades, estábamos convencidos del carácter real de estos procesos. Hoy ya no creemos

en ellas, hemos *superado* esas maneras de pensar; pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: “De modo que es posible matar a otro por la firme fuerza del deseo; es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron”, y así sucesivamente. Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro. La más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización, la más enigmática repetición de hechos análogos en un mismo lugar o en idéntica fecha, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos, no lo confundirán, no despertarán en él un temor que podamos considerar como miedo a lo “siniestro”. De modo que aquí se trata exclusivamente de algo concerniente a la prueba de realidad, de una cuestión de realidad material⁵².

Muy otro es lo siniestro que emana de los complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración, de las fantasías intrauterinas, etc. Desde luego, no pueden ser muy frecuentes las vivencias reales susceptibles de despertar este género de lo siniestro, ya que el sentimiento en cuestión, cuando se da en vivencias reales, suele pertenecer al grupo anterior pero para la teoría es importante diferenciar ambas categorías. En lo siniestro debido a complejos infantiles la cuestión de la realidad material ni siquiera se plantea, apareciendo en su lugar la realidad psíquica. Trátase en este caso de la represión efectiva de un contenido psíquico y del retorno de lo reprimido, pero no de una simple abolición de la *creencia en la realidad de este contenido*.

⁵² Dado que el carácter siniestro del “doble” también pertenece a este grupo, será interesante considerar el efecto que nos produce la propia imagen cuando se nos presenta inesperada e inopinadamente. E. Mach describe dos observaciones de esta clase en *Analyse der Empfindungen* (Análisis de las sensaciones), 1900, página 3. En una ocasión no fue pequeño su sobresalto al reconocer el propio rostro en la cara que veía; otra vez juzgó de modo muy poco favorable a un presunto extraño que montaba en el ómnibus que él tomaba: “¡Pero qué maestrucho venido a menos es éste que sube aquí!”. Yo puedo narrar una aventura análoga: Una vez estaba sentado, solo, en un compartimento del coche dormitorio, cuando, al abrirse por una sacudida del tren la puerta del lavabo contiguo, vi entrar a un señor de cierta edad, envuelto en su bata y cubierto con su gorra de viaje. Supuse que se habría equivocado de puerta al abandonar el lavabo que daba a dos compartimentos, de modo que me levanté para informarlo de su error, pero me quedé atónito al reconocer que el invasor no era sino mi propia imagen reflejada en el espejo que llevaba la puerta de comunicación. Aún recuerdo que el personaje me había sido profundamente antipático. De modo que en lugar de asustarnos ante la aparición del doble, ambos –tanto Mach como yo– ni siquiera lo habíamos reconocido. Pero ¿no será el desagrado que causó su presentación un rostro de aquella reacción arcaica, de acuerdo con la cual se percibe al “doble” como algo siniestro?.

Podríamos decir que mientras en un caso ha sido reprimido cierto contenido ideacional, en el otro lo ha sido la creencia en su realidad (material). Pero esta última formulación quizá signifique una aplicación del término "represión" que trasciende sus límites legítimos. Sería más correcto si en lo que a este problema se refiere tuviésemos en cuenta una sensible diferencia psicológica, calificando el estado en que se encuentran las convicciones animistas del hombre civilizado como una *superación* más o menos completa. Nuestra formulación final sería entonces la siguiente: *lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*. Por fin, nuestra predilección por las soluciones simples y por las exposiciones claras no ha de impedirnos reconocer que ambas formas de lo siniestro, aquí discernidas, no siempre se presentan netamente separadas en la vivencia. Si se tiene en cuenta que las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles y que en realidad arraigan en ellos, no causará gran asombro ver cómo se confunden sus límites.

Lo siniestro en la ficción —en la fantasía, en la obra literaria— merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: *"mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real"*.

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos. El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas

secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. De tal manera, el cuento de hadas, fuente de la mayor parte de los ejemplos que contradicen nuestra teoría de lo siniestro, ilustra prácticamente el primero de los casos mencionados: en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. A éste se agregan, en el cuento, otros factores que más adelante mencionaremos con brevedad.

El poeta también puede haberse creado un mundo que, si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparte, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética. Las ánimas del infierno dantesco o los espectros de *Hamlet*, *Macbeth* o *Julio César*, de Shakespeare, pueden ser todo lo truculentos y lúgubres que se quiera, pero en el fondo son tan poco siniestros como, por ejemplo, el sereno mundo de los dioses homéricos. Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de esta ficticia realidad del poeta, y consideramos a las almas, a los espíritus y fantasmas, como si tuvieran en aquélla una existencia no menos justificada que la nuestra en la realidad material. He aquí un nuevo caso en el cual se evita el sentimiento de lo siniestro.

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la

mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto, pero por mi parte afirmo que no ha obtenido un efecto puro. Nos queda un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado, sensación ésta que experimenté con particular claridad después de haber leído el cuento de Schnitzler *Die Weissagung* ("La profecía") y otras producciones del género que coquetean con lo milagroso. El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero, en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real.

Estrictamente hablando, todas estas formas diversas sólo se observan en aquella categoría de lo siniestro que procede de lo superado. Lo siniestro emanado de complejos reprimidos tiene mayor tenacidad y, prescindiendo de una única condición conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real. La otra forma, la nacida de lo superado, en cambio, presenta este carácter tanto en la realidad como en aquella ficción que se ubica en el terreno de la realidad material, pero puede perderlo en las realidades ficticias creadas por la imaginación del poeta.

Es evidente que las licencias del poeta y, en consecuencia, los privilegios de la ficción relacionados con la evocación o la inhibición del sentimiento de lo siniestro, no han sido agotados en las observaciones que anteceden. Frente a las vivencias reales solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos a la influencia de los temas. En cambio, respondemos en una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos. Todo esto es conocido desde hace tiempo y seguramente fue considerado detenidamente por los estéticos idóneos. Nosotros hemos sido

llevados, casi sin quererlo, a este terreno de la investigación, cediendo al deseo de poner en claro la contradicción que frente a nuestra teoría de lo siniestro presentan ciertos ejemplos antes mencionados. Por eso volveremos ahora a algunos de éstos.

Nos preguntábamos hace poco por qué la mano cercenada en *El tesoro de Rhampsenit* no produce la impresión de lo siniestro que despierta *La historia de la mano cortada* de Hauff. Ahora que conocemos la mayor tenacidad de lo siniestro emanado de los complejos reprimidos, dicha pregunta nos parece más plena de significación. La respuesta puede ser formulada sin dificultades: en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón. A la princesa seguramente no le habrá quedado evitada la sensación de lo siniestro, y aún consideramos verosímil que haya caído desvanecida; pero por nuestra parte no sentimos nada siniestro, porque no nos colocamos en su plaza sino en la del ladrón. Otras circunstancias son las que nos privan de la impresión siniestra en la farsa de Nestroy, *Der Zerrissene* (“El andrajoso”), cuando el fugitivo que se tiene por asesino, cada vez que levanta un escotillón ve surgir el supuesto espectro de su víctima, exclamando, desesperado: “¡Pero si yo no maté más que a *uno*! ¿A qué viene esa atroz multiplicación?” Nosotros estamos enterados de las circunstancias anteriores a esta escena y no podemos compartir el error del “andrajoso”, de modo que cuanto para él es siniestro, sólo posee para nosotros irresistible comicidad. Hasta una aparición “verdadera” como la del cuento de Oscar Wilde *El espectro de Canterville*, pierde todos sus derechos a inspirar por lo menos terror, cuando el poeta se permite la broma de ridiculizarlo y de burlarse de él. Tal es la independencia que en el mundo de la ficción puede haber entre el efecto emocional y el asunto elegido. En cuanto a los cuentos de hadas, ni siquiera pretenden despertar sentimientos angustiosos, es decir, siniestros. Cosa que comprendemos perfectamente y que nos lleva a pasar por alto todas las ocasiones en que tal efecto sería quizá posible.

Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida

totalmente en la mayoría de los seres. La investigación psicoanalítica se ha ocupado en otra ocasión de este problema.